СОВЕТСКОЕ ФОТО

№ 9 • СЕНТЯБРЬ • 1968





СОВЕТСКОЕ ФОТО
ИЗДАНИЕ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР
№ 9 • СЕНТЯБРЬ • 1968
Журнал основан в апреле 1926 г.

ВЕЛИКОЕ СОБЫТИЕ

Подготовка к великому событию в жизни партии и народов нашей страны — 100-летию со дня рождения Владимира Ильича Ленина вызвала новый политический и трудовой подъем в широчайших массах трудящихся. Знаменательную дату советские люди стремятся отметить новыми высокими достижениями во всех областях экономической и культурной жизни страны. На предприятиях, в колхозах и совхозах ширится соревнование за досрочное выполнение государственных планов, за высокие трудовые показатели. С большим воодушевлением наш народ приступил к выполнению Постановления Центрального Комитета КПСС «О подготовке к 100-летию со дня рождения Владимира Ильича Ленина».

ЦК КПСС в своем Постановлении рассматривает подготовку к 100-летию со дня рождения В. И. Ленина как общепартийное, общенародное дело. Эта подготовка должна вестись на основе конкретных планов идеологической и организационной работы. Главное, как подчеркивается в Постановлении,— сосредоточить внимание на осуществлении грандиозных планов хозяйственного и культурного строительства. Подготовка к ленинскому юбилею еще раз продемонстрирует готовность советского народа к выполнению ответственной и почетной задачи, провозглашенной Коммунистической партией,— работать и жить по-ленински, созидать прекрасный памятник Владимиру Ильичу — здание коммунизма, великое и достойное воплощение его бессмертных идей.

В претворении в жизнь Постановления ЦК КПСС большое участие принимают наши творческие союзы, и в том числе Союз журналистов СССР, наша печать, радио, телевидение. В редакциях газет и журналов, в издательствах намечаются планы мероприятий в связи с предстоящей знаменательной датой. В этих планах большое место занимает пропаганда ленинских идей, рассказ средствами фотожурналистики и фотоискусства о жизни и революционной деятельности великого вождя. Публикация фотодокументов, вошедших в золотой фонд фотографической Ленинианы, издание альбомов и открыток, создание фотовыставки с участием советских и зарубежных фотомастеров и фотолюбителей — таков далеко не полный перечень мероприятий, в осуществлении которых должны принять самое непосредственное участие фотожурналисты, бильдредакторы.

Наша фотожурналистика всегда шла в ногу с жизнью, всегда откликалась на самые актуальные, самые значимые события в стране. В период подготовки к ленинской дате основной творческой задачей фотожурналистики будет глубокий и всесторонний показ результатов реализации ленинских идей и предначертаний во всех областях идеологии, политики, экономики, культуры. Эти результаты грандиозны, они признаны всем миром, они стали воплощенной реальностью ленинской мечты. Вот почему так почетен и ответствен долг мастеров фотографии, которым предстоит решить средствами фотожурналистики и фотоискусства огромную по своей значимости тему.

Герой произведений современной советской фотожурналистики — советский человек, осуществляющий на деле заветы В. И. Ленина, создателя Коммунистической партии и основателя нашего государства. Раскрыть богатый духовный мир нашего современника, показать на конкретных делах его идейную устремленность, самоотверженность, трудовой героизм — такова задача. Она потребует от авторов снимков для прессы, от участников предстоящей международной фотографической выставки в Москве высокой идейно-творческой подготовки, большого профессионального мастерства.

Требования к фотографии для прессы, к выставочным экспонатам должны расти с каждым днем. Большую роль в повышении профессионального мастерства, в строгом отборе и оценке качества работ фотомастеров и фотолюбителей обязаны сыграть фотосекции Союза журналистов СССР и любительские фотоклубы. Никаких скидок — большая тема обязывает к тому, чтобы она была решена на самом высоком идейном и художественном уровне.

Все творческие силы, опыт знания, профессиональное мастерство — ленинской теме в фотожурналистике и фотоискусстве!



В. И. Ленин. Москва, 25 апреля 1921 года (фрагмент групповой фотографии) Фото Л. ЛЕОНИДОВА

ОБАЯНИЕ ЛЕНИНСКОГО ОБРАЗА

В ноябре 1917 года Москва стала советской. Нужно было донести до революционных масс правдивое большевистское слово, организовать наглядную пропаганду. Это понимает и революционно настроенный, уже известный в те дни фотомастер Лев Яковлевич Леонидов. Он начинает работать заведующим фотографическим отделом в Центропечати — Центральном агентстве ВЦИКа по распределению и экспедированию произведений печати. Увлеченно берется за новое дело. В короткий срок отдел выпускает большими тиражами агитационные открытки и плакаты, исполненные фотографическим способом.

Леонидову поручают также съемки конференций, съездов, праздничных демонстраций. Тогда же, в 1918 году, он становится фотокорреспондентом первого советского иллюстрированного журнала «Пламя», выходившего в Петрограде.

7 ноября 1918 года в присутствии В. И. Ленина, Я. М. Свердлова, В. А. Аванесова, Н. И. Подвойского, Г. И. Окуловой, М. Ф. Владимирского и других руководящих деятелей партии состоялось открытие мемориальной доски в память павших борцов Октябрьской революции. Доска, укрепленная на стене Сенатской башни Кремля, была оформлена в виде большого рельефа из цветного цемента. Скульптор (Сергей Коненков) изобразил аллегорическую фигуру, как бы осеняющую пальмовой ветвью могилу героев.

Торжество открытия снимали несколько фоторепортеров. Четкий по рисунку и композиционно охватывающий широкую панораму снимок вскоре появился в журнале «Пламя» за подписью Л. Леонидова.

Хронологически это первая ленинская фотография мастера. Позже ему неоднократно доводилось фотографировать Владимира Ильича по заданию Центропечати. «В Музее Ленина хранится четырнадцать негативов моих работ с изо-

бражением Владимира Ильича», — писал он в своих воспоминаниях.

Теперь эти негативы, как и все подлинники документальной Ленинианы, находятся в Центральном партийном архиве Института марксизма-ленинизма при ЦК КПСС.

Рассказывая о своих съемках, фотограф вспоминает, какую неизменную предупредительность и внимание он встречал со стороны Владимира Ильича. «На съездах партии и Советов, на конгрессе Коминтерна, во время посещения Лениным Центропечати, где я работал, я непосредственно обращался к Владимиру Ильичу за разрешением снять его одного или в президиуме и, несмотря на крайнюю загруженность, усталость Ильича, я всегда ощущал его необыкновенно чуткое отношение к работе фоторепортера» *.

Леонидов приводит такой факт:

«В день похорон Я. М. Свердлова, вечером, происходило открытие VIII съезда РКП(б). Все находились в подавленном состоянии. Владимир Ильич и другие товарищи очень устали. Было неловко даже заговаривать о съемке. Однако профессиональное чувство одержало во мне верх над другими.

Без всякой надежды на успех я в перерыве работы попросил у Владимира Ильича разрешения снять президиум, тогда очень полно представленный ленинским ядром (человек 20). Я был поражен мягким тоном Владимира Ильича, с каким он ответил:

— Товарищ, сейчас нельзя, в конце заседания можете снять.

Так я и сделал».

К тем же дням относится групповой фотопортрет работы Леонидова «В. И. Ленин, Демьян Бедный и делегат VIII съезда РКП(б) от Украины Ф. Панфилов». Любопытна история происхождения этого снимка.

В президиум съезда поступило предложение прекратить прения. Федор Дмитриевич Панфилов запротестовал и потребовал слова. Ленин его поддержал. Старейшему коммунисту, организатору Советской власти в Старобельском уезде дали 15 минут.

Он говорил настолько интересно и темпераментно, что делегаты попросили не ограничивать регламентом.

— Выступление очень дельное. Дадим еще час, — предложил Владимир Ильич под аплодисменты.

И Панфилов рассказал обо всем, что слышал, что видел и что наболело на душе... В перерыве к нему подошел Демьян Бедный и повел к Владимиру Ильичу.

— Спасибо, товарищ Панфилов. Много материала вы дали нам, — сказал Ленин и, заметив стоявшего невдалеке фотографа, добавил: — Давайте сфотографируемся на память...

Все эти подробности впоследствии описал сам Федор Дмитриевич Панфилов.

В конце марта 1919 года Леонидову снова представилась возможность сфотографировать Владимира Ильича.

«В Центропечать утром прибыл Ленин для записи граммофонных речей, — пишет фотограф. — Дождавшись окончания записи, я обратился к Владимиру Ильичу с просьбой сняться у рупора звукозаписывающего аппарата. Он охотно согласился.

Через два часа после этого заведывавший Центропечатью Б. Ф. Малкин по дороге в Кремль завез Владимиру Ильичу законченную фотографию с этого негатива. Владимир Ильич был удивлен быстротой выполнения и доволен.

В то же утро Ленин не отказался сняться в группе сотрудников, записывавших его речи для граммофона, несмотря на то, что каждая минута у него была рассчитана...*

Тогда же, в 1919 году в Кремле, в Митрофаньевском зале, происходила новая запись речей Ленина... Я воспользовался удобным случаем и попросил его сняться. Каракулевая шапка у него была надвинута на лоб, пальто накинуто на плечи; усталое, бледное лицо.

— Я простужен, — ответил он. — Здесь холодно, я пальто снять не могу. Давайте уж в другой раз.

Я не повторил своей просьбы, не настаивал, но, очевидно, изумительно чуткий Ильич заметил огорчение, невольно отразившееся на моем лице, и тут же сказал:

— Ну, хорошо! В пальто хотите? Снимайте, только недолго. — И, надев пальто в рукава, Владимир Ильич поправил шапку.

Я наскоро, волнуясь, чтобы не задержать Владимира Ильича, сделал снимок. Проявил. Выражение лица получилось немного строгое, совсем не характерное для него...».

Леонидов фотографировал Ленина не только в помещении. Один из лучших репортажных кадров сделан им на праздновании второй годовщины Октября. Владимир Ильич стоит в окружении народа на ступенях трибуны у кремлевской стены. Возле него — стайка ребят, явно воспользовавшихся добрым покровительством. Люди одеты по-зимнему — ранний снег лежит на плечах и шапках. Снимок радостный, жизненный и вместе с тем напоминающий о суровой обстановке тяжелого 1919 года.

Немало говорит уму и сердцу читателя или зрителя и многоплановая композиция «В. И. Ленин в группе делегатов X съезда РКП(б) — участников подавления Кронштадтского мятежа». Фотография — отзвук известных событий, происходивших в марте 1921 года.

«Вечерело, — вспоминает Леонидов. — Накрапывал дождь. Звонок из секретариата Совнаркома: «Приезжайте снимать». Машина. Через шесть минут я был в Кремле, на лестнице здания ВЦИК, перед группой товарищей, вернувшихся с подавления Кронштадтского мятежа. Владимир Ильич стоял среди них и ласково заглядывал в глаза какому-то молодому бойцу, сплошь перевязанному бинтами. Первое, что я подумал: «Раны недавние. Откуда он?» Но размышлять было некогда...»

Время расшифровало имена героев. Раненый боец, которого увидел фотограф, — Р. П. Хмелевский. На снимке он в буденовке, с двумя орденами боевого Красного Знамени. Ленин пригласил его встать рядом с ним. Коммунист-воин закончил свой жизненный путь генерал-лейтенантом запаса.

В многочисленной группе (свыше двухсот человек) снимались также будущий маршал Советского Союза И. С. Конев и будущий писатель А. А. Фадеев. Молодые делегаты X съезда записались добровольцами и брали штурмом крепостные форты мятежников...

Годы были «гремучие», по выражению Луначарского. Но вот кровавые классовые схватки позади. Страна вступила в мирную созидательную жизнь. Соответственно изменились и сюжеты снимков. Появились новые иллюстрированные журналы. Леонидов — постоянный фотокорреспондент «Прожектора». Он же в авторском активе «Советского фото» со дня выхода журнала (1926). Старый профессионал делился в статьях своим богатым опытом фоторепортерской работы.

* * *

По-разному складывались творческие биографии первых советских фотопублицистов. Влюбленные в жизнь и дорожившие высокой оценкой их мастерства, эти энтузиасты всегда стремились работать с полной отдачей таланта и сил. Таким проявил себя и Лев Леонидов — автор многих незабываемых фотодокументов эпохи. И мы особенно благодарны ему за создание замечательных фотографий, донесших до нас немеркнущий образ великого Ленина.

Л. ВОЛКОВ-ЛАННИТ

---

* Л. Леонидов, Страницы прошлого, «Советское фото», 1937, № 11.

* Л. Леонидов, видимо, запамятовал. Эта съемка была сделана 25 апреля 1921 года.



Геодезисты

,,ИДУ ПО 69-Й



Лев Устинов — один из ведущих фоторепортеров столицы. В прошлом году он был удостоен премии Союза журналистов СССР за фотоочерк «Колыма», который входит в задуманный автором цикл «Колумбы XX века», посвящаемый отважным людям — искателям и открывателям, осваивающим и преображающим суровые, мало обжитые края нашей Родины.

В текущем году фотожурналист побывал на Таймыре. Снятый там фоторепортаж он назвал «Иду по 69-й параллели».

Ниже публикуется рассказ Льва Устинова о работе над этим фоторепортажем и ряд снимков.

В командировку я отправился в январе, а возвратился в редакцию в феврале, пробыв на Таймыре сорок дней. Работать было нелегко. И я часто вспоминал шутку друга, журналиста АПН Бориса Садекова, который как-то сказал: «В январе на севере почти что тропики — под шестьдесят!». Эти слова с известной долей точности характеризуют климатические условия тех широт. В дни моей поездки температура воздуха колебалась от 28 до 58 градусов мороза. Не правда ли, холодно? А старожилы Таймыра радовались: зима выдалась как никогда мягкой! Мне же эта «мягкая» таймырская зима доставила немало хлопот, хотя я и провел своеобразную подготовку аппаратуры, которую брал с собой. На «вооружении» у меня были в основном камеры с центральными затворами. Они меньше замерзают. Из механизмов камер со шторными затворами была удалена смазка. И все же камеры застывали, а пленка порой лопалась, ломалась. Приходилось держать фотоаппараты в карманах пальто, брюк и работать ими попеременно — пока одной камерой снимал, другие отогревались.

Я не раз бывал на Севере, немало читал о Таймыре. Поэтому, выезжая в командировку, имел довольно определенное представление о крае, куда держал путь, о характере предстоящих съемок.

Редакция АПН дала основное задание — снять Хантайскую ГЭС. Было поручение и от редакции журнала «Журналист», но тему я мог выбрать по своему усмотрению.

Итак, мне предстояло показать в фотографиях природу далекого северного края, его людей, условия их жизни, труда, быта. Прежде всего мне хотелось отобразить суровость Таймыра, рассказать о самоотверженности людей, их стойкости в преодолении трудностей, которые природа доставляет им в избытке.

Решений этой задачи могло быть несколько. Я выбрал такое, которое, на мой взгляд, наиболее полно отразилось в снимке «Лед и пламень», напечатанном в журнале «Журналист». На переднем плане, мне кажется, достаточно образно изображены огромные снежные наносы, напоминающие заиндевевшее чудовище, как бы отстаивающее свои владения. А за ним — на втором плане — в небо вонзились дымящие трубы горячих цехов.

В этом снимке, по-моему, чувствуется север с его величием и студеным дыханием и торжество силы и могущества человека, которому подвластна природа и который, несмотря на трудности, мудро и упорно покоряет, преобразует ее.

Другой кадр сделан у проходчиков в глубине скалы под берегом Хантайки, в будущем зале ГЭС. Светлячки-фонарики на шлемах проходчиков освещают место бурения. Фигуры горняков, снятые силуэтами на фоне светлых бликов, динамич-

ПАРАЛЛЕЛИ...“

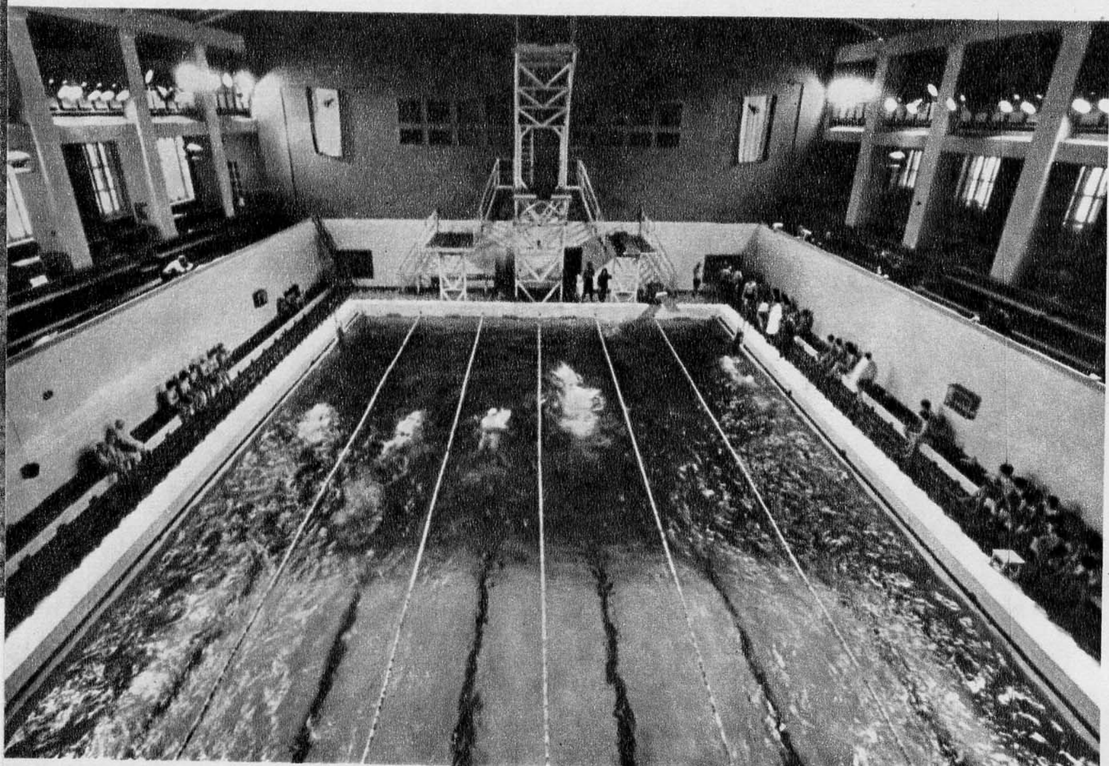


В Норильске метет пурга

Лев УСТИНОВ



В плавательном бассейне



Бригадир строителей Хантайской ГЭС



ность поз создают напряжение в кадре. Будни этих героических тружеников можно сравнить с боевыми буднями солдат на переднем крае. На мой взгляд, в снимке удалось запечатлеть романтику труда сильных, мужественных людей.

Фотокорреспондента нередко называют разведчиком нового. Это заставляет нас быть в вечном поиске и, видимо, каждый из нас, когда находится в командировке, хочет больше увидеть, глубже узнать жизнь, показать в своих снимках такое, что до тебя еще никому не приходилось показывать.

На Таймыре мне удалось попасть к нганасанам. Эта народность, проживающая в междуречье Енисея и Хатанги, насчитывает всего семьсот человек. Жизнь нганасан очень интересна и самобытна.

У меня не было задания сделать материал об этой народности. Но, познакомившись с бытом нганасан, я внес дополнения к заданию и сделал снимки, которые рассказывают о полнокровной жизни этой некогда вымиравшей народности. Так на моих пленках появились кадры, снятые в волочанском совхозе, куда мне пришлось добираться из Норильска сначала поездом, а затем самолетом. Жаль только, что времени для этой съемки было мало: на поездку в Волочанку удалось выкроить всего три дня. Оставаться дольше было опасно — портилась погода, и я рисковал задержаться надолго. Но то, что удалось сделать, ляжет в основу цикла «Колумбы XX века».

Хочется остановиться на снимке, который я назвал «Северная мадонна». По творческому подходу он не похож на два предыдущих. Женщина нганасанка снята вместе с ребенком. В снимке отражены черты уклада жизни этой народности, сохранены этнографические элементы. Спокойная композиция позволила показать выражение глаз матери, раскрыть ее душевное состояние, характер.

Съемка потребовала от меня не только большого творческого, но и физического и морального напряжения. Случалось, замерзнешь так, что хочется прервать работу. Но едешь ли с каюром на оленях, идешь ли с проходчиком в тоннель Хантайской ГЭС, находишься ли в открытом карьере рудника «Медвежий ручей», где добывают руду, — всюду рядом с тобой люди. Сравниваешь себя с ними и думаешь: «А мог бы ты вот так, как они, ежедневно делать свое дело, идти по ледовой тундре, добывать руду?»... И силы росли, и я добывал свою руду, и когда это удавалось, был по-настоящему счастлив. В общении с людьми подобного склада я черпал вдохновение и силу. Надеюсь, что и в дальнейшем это общение поможет мне, так как работа над фоторепортажем о Таймыре не закончена. Она будет продолжена в следующих двух поездках в этот суровый и величественный край.

Л. УСТИНОВ,
фотокорреспондент АПН



Лев УСТИНОВ

Норильская телебашня

Проходчики скального грунта

Северная мадонна



Прения (мастер Горьковского автозавода коммунист Н. Морковин выступает на цеховом партийном собрании)

Виктор БОРОДИН

Новичок (Герой Социалистического Труда бригадир слесарей Горьковского автомобильного завода коммунист А. Косицын и его ученик комсомолец В. Горячкин)

ИНТЕРВЬЮ С АВТОРОМ

МОЯ ГЛАВНАЯ ТЕМА

«Наш реальный, живой герой, человек, творящий социалистическую культуру, много выше, крупнее героев наших повестей и романов... его следует изображать еще более крупным и ярким». Так писал Горький. Так он определял долг писателя, художника перед народом. Человек с большой буквы — коммунист. Раскрытие его высоких моральных качеств и сейчас остается главной темой советского искусства, литературы, журналистики.

Интересным в этом отношении представляется творчество внештатного фотокорреспондента «Правды» по Горьковской области Виктора Ивановича Бородина. В героях его снимков мгновенно угадывается весь тот сложный комплекс моральных качеств человека, который присущ ленинцу, коммунисту...

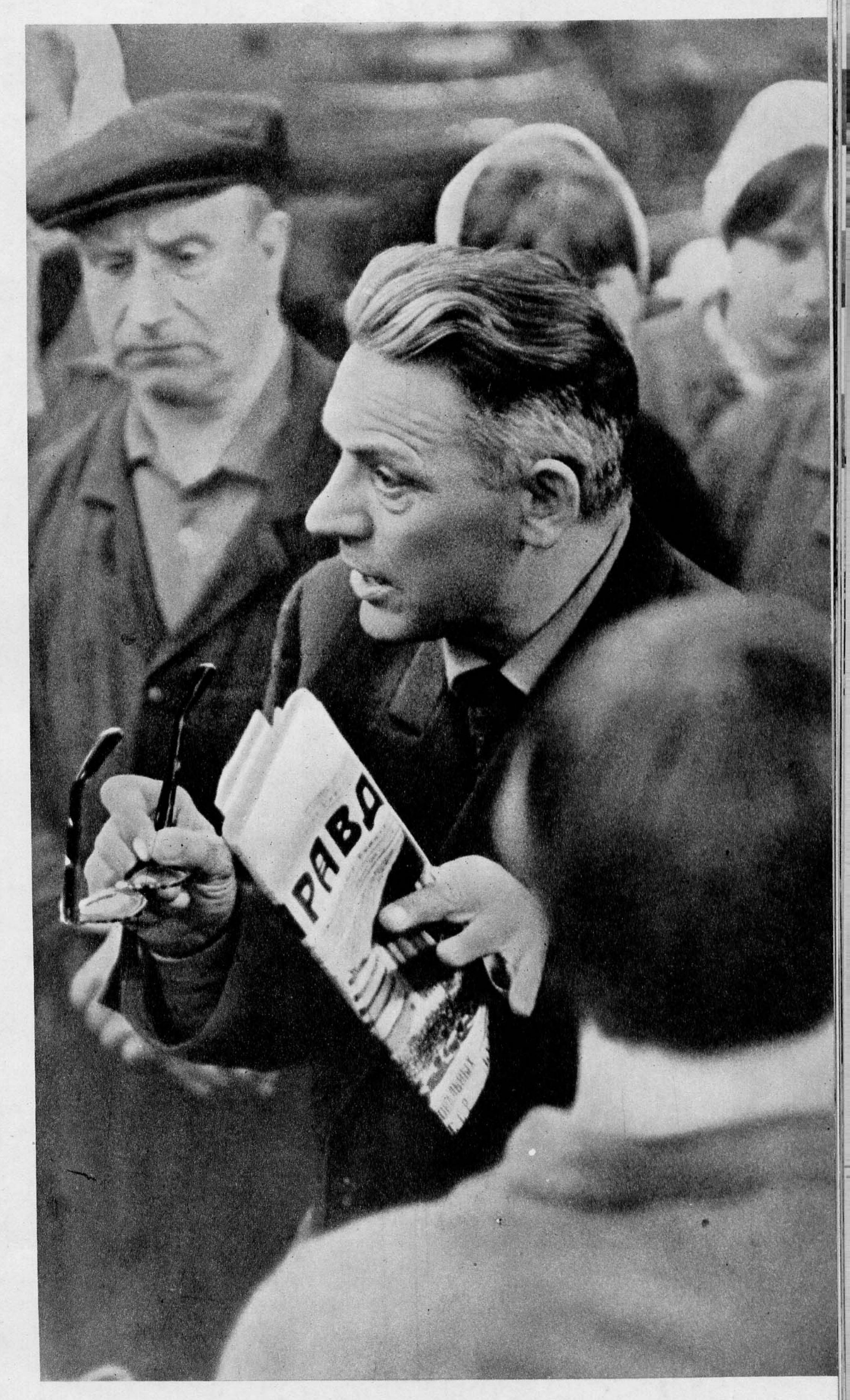
Как достигается типичность образа коммуниста, каковы творческие принципы работы фотокорреспондента — обо всем этом по просьбе нашего корреспондента рассказывает Виктор Бородин:

— Передовой человек нашего времени. Современник. Коммунист. Как показывать его, создать обобщенный образ? Вероятно, необходим синтез, когда яркий частный факт приобретает черты образности. Однажды я снимал старейшего коммуниста, рабочего Горьковского автозавода, Героя Социалистического Труда А. И. Косицына. Целый день провел с ним, познакомился с его манерой говорить с людьми, приемами работы, попутно и снимал, но никак не мог найти нужную, выразительную ситуацию. Только на следующий день кадр был найден — старый рабочий объяснял новичку, как лучше обрабатывать деталь.

И вот этот снимок В. Бородина опубликован на страницах «Правды». Читатели познакомились с его героем — слесарем А. И. Косицыным, но фотография несет бóльшую нагрузку, чем только рассказ о частном эпизоде, она раскрывает характеры тысяч коммунистов, людей высокого долга, стремящихся передать молодежи весь свой огромный передовой жизненный опыт.

— Мне помогают, — продолжает В. Бородин, — тесные контакты с рабочими-коммунистами, личная дружба. Я присутствую на партийных собраниях, участвую в оформлении стенных газет, слушаю, как выступают коммунисты-агитаторы в заводских цехах. Повседневная жизнь в заводском коллективе помогла мне сделать серию снимков о коммунистах.

...Более 15 лет работает над созданием образа коммуниста В. Бородин. Вместе со стремительным движением времени стремительно меняется и человек, обогащаясь новыми, еще более замечательными качествами. Это не уходит от внимания фоторепортера. Снимки, публикуемые на этих страницах, — хорошее тому свидетельство.



Политинформатор И. Быков, рабочий завода фрезерных станков

Элегия

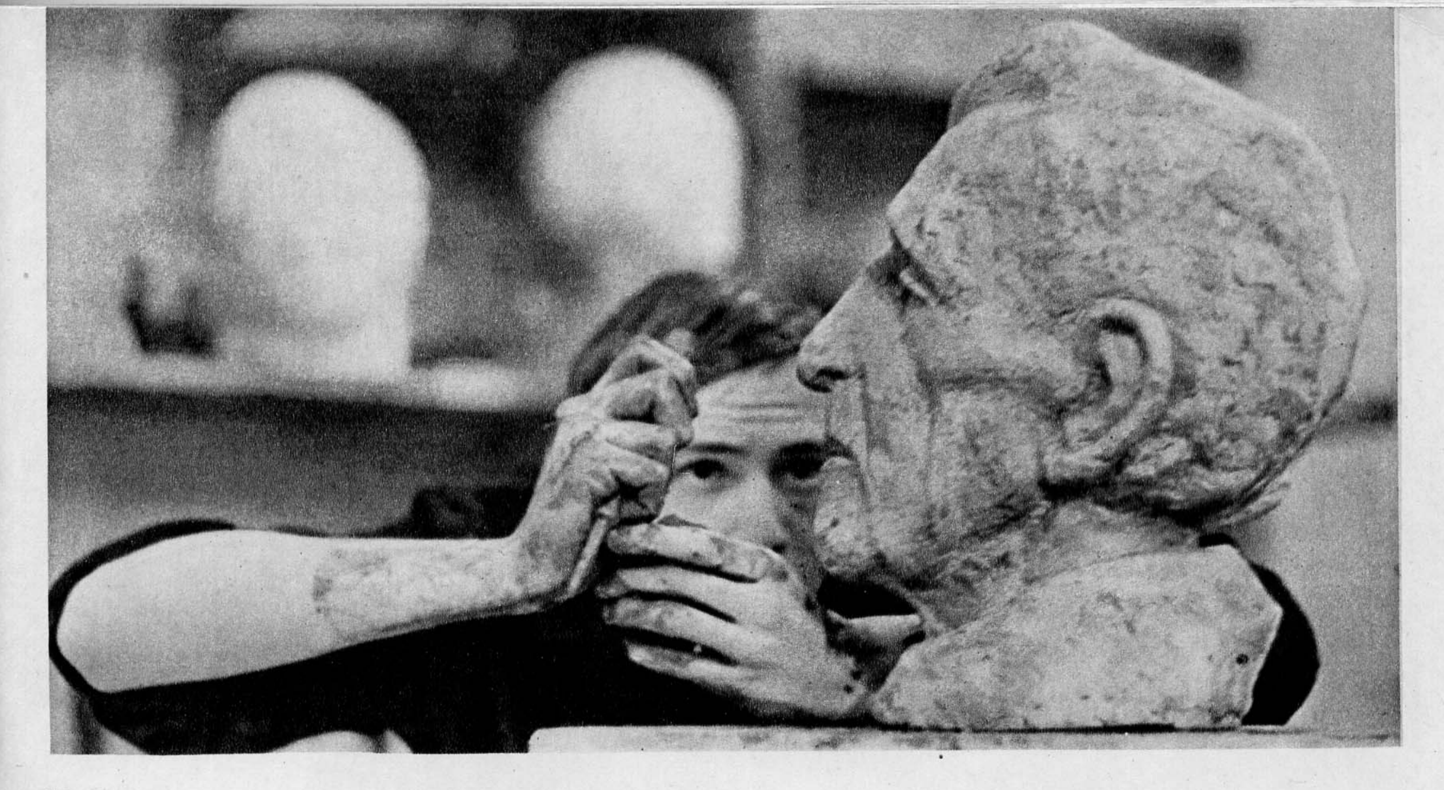
В ШКОЛЕ ИСКУССТВ

Фоторепортаж Александра Узляна



Александру Аркадьевичу Узляну — шестьдесят. Из них сорок отданы фотожурналистике. Подобные даты для творческого работника — всегда радость, если за годы труда им созданы произведения, получившие признание, радующие читателя или зрителя своим волнующим, злободневным содержанием, художнической зрелостью, мастерством. Груз лет не мешает оперативным репортерским съемкам Узляна, работы которого широко публикуются в нашей центральной прессе, экспонируются на выставках в нашей стране и за рубежом. Недавно автор получил премии на международном фотоконкурсе «Правды», серебряную медаль на выставке «50 лет Октябрьской революции», Гран-при на международном конкурсе «За социалистическое фотоискусство».

Пожелаем же Александру Узляну и в дальнейшем творчески обогащать нашу фотожурналистику, создавать высокохудожественные произведения.



Творчество

Антракт

Хорал Баха



Концерт



В ШКОЛЕ ИСКУССТВ

Два дня ходил по коридорам и классам этой не совсем обычной школы. Атмосфера творчества, которая царит в школе искусств имени М. Чюрлёниса (в Вильнюсе) обязывала очень точно отобрать материал. Это тот случай, когда торопиться не следует. Среди обилия интересного в окружающей меня обстановке надо было увидеть главное, экономно и выразительно облечь это в такую изобразительную форму, которая не разрушала бы очарования увиденного.

Мне казалось, что наряду с поисками жанра немаловажную роль должна сыграть правильно найденная тональность — я избрал светлую гамму. Наблюдая, я начал съемку с надеждой, что мне удастся нарушить фотографическую скованность, не прибегая к острым ракурсам и подчеркнутой динамике. Главной целью было сохранить и передать обаяние непосредственности.

Все это отнюдь не значит, что путь, избранный мною, — единственно возможный. Убежден, что многие мои коллеги, взявшись за эту тему, пошли бы другим, своим, путем, — вероятно, это и есть поиск. Во всяком случае, я с волнением передаю этот репортаж на суд читателей «Советского фото».

Александр УЗЛЯН



Скрипки поют

Е. МАМАКИН.
Сибирские огни

В ФОТОКЛУБАХ СТРАНЫ

ВЫСТАВКА В ОМСКЕ



В Омске в залах Дома художника экспонировалась пятая областная выставка художественной фотографии, организованная Омским отделением Союза журналистов СССР.

Эта выставка явилась свидетельством роста мастерства и активности профессионалов и фотолюбителей области. Если на первой выставке, которая состоялась в 1961 году, демонстрировалось около 100 работ и в ней участвовало всего лишь 15 авторов, то на пятую было представлено 400 работ 53 авторов.

Выставка была хорошо организована и со вкусом оформлена. Представленные на стендах фотографии — это запоминающийся рассказ о сегодняшнем дне большого сибирского города. Выставка пользовалась заслуженным успехом у зрителей. Ее посетил первый секретарь Омского обкома КПСС С. М. Манякин.

Обращали на себя внимание работы фотокорреспондента Е. Мамакина. Его снимки «Путь к прекрасному», «Город молодеет», «Проспект нефтяников», «Березовый сон», «Судья» и «Сибирские огни» свидетельствуют о том, что их автор тяготеет к значимым современным темам. Фотография «Сибирские огни» как бы открывала всю экспозицию. Световое решение, манера исполнения этой работы говорят о высоком уровне мастерства автора. Снимок



М. ФРУМГАРЦ.
Портрет



Е. МАМАКИН.
Спортивный судья



В. РЕЗНИЧЕНКО.
Лето прошло

«Судья» радует отточенной композицией, неожиданным световым эффектом.

В центре Омска воздвигнута динамичная скульптура «Борцам революции». Репортер многотиражной газеты М. Фрумгарц сумел найти нужные ракурс и освещение и создать впечатляющий плакатный снимок. Много споров вызвала его работа «Портрет». Основное внимание автор обращает здесь на создание выразительной композиции. Следует признать, что это ему удалось.

Среди работ профессионалов интересны снимки С. Сапорина.

Внимание зрителей привлекла серия снимков Э. Савина, снятых во время туристской поездки в Польшу. Опытный



Б. КУРНОСОВ.
Маленькая незнакомка



В. РЕЗНИЧЕНКО.
Потерялся

В. РЕЗНИЧЕНКО.
За окном март



мастер хорошо владеет жанровой съемкой.

Председатель фотосекции Омского отделения Союза журналистов В. Резниченко показал более десятка своих работ, в том числе запоминающиеся репортажные снимки, лирические пейзажи, жанр.

В. Резниченко — не только вдумчивый, опытный мастер, но и умелый организатор. Его большая заслуга заключается в том, что он сумел добиться активного участия фотолюбителей в областной выставке, наладил массовую творческую работу с любителями, фотосекция уделяет много внимания деятельности фотоклуба. Творческий контакт любителей и профессионалов, несомненно, оказывает значительное влияние на рост и совершенствование мастерства фотолюбителей.

Во время работы выставки состоялось ее обсуждение, в котором приняли участие гости из Новокузнецка, Марийска, Красноярска, Новосибирска, Ишима, Норильска, Москвы.

В качестве недостатка экспозиции отмечалось почти полное отсутствие снимков о современной деревне.

Общий уровень экспонировавшихся работ дает право надеяться на то, что мастерство омских любителей и профессионалов будет постоянно повышаться.

И. КРАСУЦКИЙ



С. ГУЛАРОВ.
Наш город

ЭНТУЗИАСТЫ ВЛАДИВОСТОКСКОГО КЛУБА

О необыкновенной увлеченности Сурена Гуларова фотографией мне рассказали в восторженных выражениях: «Он никогда не расстается с фотокамерой, он готов снимать в любой час суток и в любую погоду, забыв обо всем на свете...». Подобные характеристики всегда вызывают вежливую недоверчивую улыбку. Вероятно, такая улыбка появилась и на моем лице, но как раз в эту минуту и появился председатель Владивостокского клуба, архитектор по профессии, черноволосый, темпераментный и остроумный Сурен Гуларов. Камера действительно была при нем, и он и вправду готов был в любую минуту ринуться на съемки.

Но приезд корреспондента из «Советского фото» сразу же настроил председателя фотоклуба и его друзей — владивостокских фотолюбителей на деловой лад: во-первых, нужно показать гостю клубную выставку, во-вторых, рассказать о «житье-бытье» фотолюбителей Приморья и, в-третьих, посетовать на некоторые организационные неувязки и материальные нехватки, которые очень типичны для растущих как грибы фотоклубов в самых различных пунктах страны — от Бреста и до Владивостока, от Норильска и до Душанбе.

Итак, в назначенный час фотолюбители собрались в фойе Дома культуры им. Ильича, гостеприимно приютившего у себя фотоклуб. На стенах — фотографии. Они сразу же привлекают внимание и сюжетной свежестью и специфическим колоритом тематики, рожденной, пожалуй, в одном из самых фотогеничных мест страны — Приморье. Здесь живописнейшая великолепная природа, сопки, море, здесь и добывают уголь, и ловят рыбу, и охотятся на таежного зверя, отсюда уходят в многомесячные рейсы китобойные флотилии и сюда, в порт Находку, идут «все флаги в гости». В Приморье несут свою вахту пограничники, военные моряки Краснознаменного Тихоокеанского флота. Приморцы берегут революционные традиции отцов и дедов, свято хранят памятники боевой славы.

Словом, тематический простор настолько огромен, что охватить его представляется весьма серьезной творческой задачей. К решению этой задачи владивостокские фотолюбители и приступили. Они не преувеличивают своих успехов. Однако знакомство с выставочными работами уже говорит о том, что силы накоплены, что у многих фотолюбителей уже отточен глаз, появился тот самый уровень мастерства, который необходим для решения больших и важных тем.

Останавливают внимание два снимка Сурена Гуларова. Один из них — «Наш город» и другой — пушки — реликвии боевой и революционной славы. Два снимка, но они так не похожи по манере исполнения, подходу к решению сюжета, что сразу же напрашивается вывод: автор владеет арсеналом разнообразных изобразительных средств, и его удачи закономерны.

Рядом на стенде — портрет японского рыбака. Он сделан фотолюбителем В. Белоусовым. Портрет производит хорошее впечатление: удачно выбран типаж, момент съемки, лицо получилось объемным, барельефным.

Вот уже и экзотика — дельфин, выпрыгивающий из морских глубин. Снимок получился эффектным главным образом за счет подчеркнутой динамики. Еще шаг вдоль стендов, и внимание останавливает жанровый снимок — птица, раскрывшая свой огромный клюв и как бы кричащая на ухо мальчишке.

Можно было бы назвать еще целый ряд интересных работ, заслуживающих высокой оценки. Однако экспозиция в целом имеет один недостаток, присущий, кстати, многим любительским клубным выставкам, — отбор работ произведен недостаточно строго. Фотография на стенде в фойе Дома культуры,

СНИМКИ ВЛАДИВОСТОКСКИХ ФОТОЛЮБИТЕЛЕЙ

В. БЕЛОУСОВ.
Портрет японского рыбака

С. ГУЛАРОВ.
Реликвии боевой славы



В море

В. ГРЕЧУХИН.

где каждый вечер бывают сотни посетителей, — это уже фотография, претендующая и на роль пропагандиста, и на роль воспитателя эстетического вкуса. Вот почему так высоки должны быть требования к ней. Члены правления клуба и те, кто пришли в тот вечер еще раз посмотреть на выставочные работы, не могли не согласиться с тем, что часть экспонатов интересна лишь с точки зрения учебной и не заслуживает места в экспозиции.

И все же, несмотря на отдельные промахи, общий уровень выставки достаточно высок, и не удивительно, что она произвела хорошее впечатление на владивостокцев. Это засвидетельствовал нам и директор Дома культуры Борис Васильевич Кочетков, у которого, как не трудно было убедиться, крепкая дружба и тесные деловые контакты с правлением фотоклуба. Борис Васильевич справедливо видит большие перспективы в дальнейшем расширении и укреплении материальной базы клуба, который стал для него таким же важным и нужным элементом культурно-воспитательной работы, как и драматический коллектив, кружки художественной самодеятельности, кинопропаганда и т. д.

Работы впереди — непочатый край. Фотолюбители-энтузиасты знают об этом. Они знают, что вместе с непрерывным ростом мастерства им предстоит добиться широкого признания фотографии, привлечь внимание к ней все большего числа владивостокцев разных возрастов и профессий. Эта задача нелегкая, и она будет решена тем скорее, чем интереснее сумеют фотолюбители рассказать языком фотографии о своем неповторимом и своеобразном крае, о его трудолюбивых и мужественных людях.

Г. ЧУДАКОВ





Крик

ВОПРОСЫ ТЕОРИИ

РАСКРЫВАЯ ЖИЗНЬ СИЛОЙ ПРАВДЫ...

М. ГРОМОВ, кандидат филологических наук

Спор о том, является фотография искусством или нет, давно разрешен. Задача, очевидно, заключается не в том, чтобы «вогнать» фотографию в общеизвестные параграфы популярной эстетики, но в том, чтобы осмыслить ее живой опыт и попытаться уяснить себе внутренние закономерности ее развития.

Два события в истории фотографии представляются в этой связи особенно знаменательными.

В 1862 году группа живописцев — членов французской Академии художеств — обратилась к правительству с требованием запретить фотографию, поставить ее вне закона.

В 1956 году Лувр открыл для нее свои залы. Здесь была показана серия работ Анри Картье-Брессона. Выставка пользовалась небывалым успехом и впоследствии была повторена.

Десятилетия, лежащие между этими датами, чрезвычайно важны для истории изобразительного искусства. В нем произошли глубокие перемены. Возникли не только новые направления, школы и стили — возникло новое вúдение мира.

Все эти перемены трудно уяснить себе, не учитывая той роли, которую в судьбах мирового искусства сыграло изобретение фотографии.

Что же произошло, когда к тысячелетнему стволу искусства был привит ее молодой и, как представлялось на первых порах, чужеродный побег?

Всякое изобретение или открытие — в науке ли, в технике или в искусстве — получает признание и жизненный простор, когда человечество в нем нуждается.

Фотография быстро привилась там, где существовала нужда в точной и безгрешной изобразительной технике. Астрономия, медицина, биология, физика, археология — здесь она развивалась беспрепятственно и бурно. Заменить ее было нечем — само существование точных наук без фотографии стало просто немыслимым.

Но в мире изобразительного искусства дело обстояло иначе. Фотография, казалось, не открыла здесь ни новых земель, ни новых горизонтов. Наоборот: фотографы вынуждены были утверждать свои неуклюжие треножники на древней территории живописцев и рисовальщиков. Эти странные люди под черными покрывалами казались захватчиками — так они и были запечатлены в бесчисленных карикатурах прошлого века.

Способность создавать «похожее» всегда была привилегией художников, основой основ их профессии. Старые мастера писали достоверно и точно; Джотто считался великим художником, между прочим, и потому, что один во всей Италии умел начертить от руки идеально правильную окружность.

Теперь этот труд — в сущности, необычайно сложный, требовавший многолетней выучки, терпения и таланта — приняла на себя фотография.

С этой поры и началась история взаимодействия, взаимовлияния и борьбы между «старым» и «новым» способами изображения мира.

Если собрать и упорядочить мысли и высказывания о фотографии, принадлежащие художникам и писателям прошлого века, получится целая шкала отрицательных оценок — гневных, презрительных, насмешливых. «Еще одно небольшое усилие, и вы, наконец, сравняетесь с фотоаппаратом», — сказал, например, Э. Дега одному из своих незадачливых учеников. И. Е. Репин писал о том, что никакая — даже цветная — фотография не сможет достигнуть высот истинного искусства, в котором живет душа художника, его вкус. А. П. Чехов заметил, что самыми бесполезными на свете он считает два занятия — выпиливание и фотографию.

Но мы бы ошиблись, если бы поверили этим высказываниям, поймав их авторов, как говорится, на слове.

Дело в том, что само отрицание фотографии (а оно было, и забывать о нем нельзя), постоянное отталкивание от этого «механического художества» способствовало утверждению новых течений, открывало перед живописью такие горизонты, о которых прежде невозможно было и помышлять. Фотография постоянно была в поле зрения больших живописцев прошлого века. П. Гоген воспринимал импрессионизм как новое искусство, освобожденное именно фотографией от необходимости копировать жизнь. Через несколько десятилетий мысль Гогена развил Пикассо: лишь художник, отдающий себе ясный отчет в возможностях современной фотографии, — заметил он, — способен понять, о чем не должна уже заботиться живопись.

Художники-импрессионисты очень рано учли те возможности, которые фотография открыла перед изобразительным искусством; больше того — они использовали эти возможности до того, как это сделала сама фотография.

Свободные от всякой условности движения; жесты прохожих на улице, схваченные врасплох, на лету; взгляд незнакомки, сияющий в сумраке театральной ложи; взгляд гладильщицы, засыпающей над своим утюгом; солнечные блики в листве деревьев после дождя — можно бы побиться об заклад, что Ренуар, Дега и Моне научились всему этому у моментальной фотографии, но в те времена ее еще не существовало. А «разомкнутые» композиции Дега? Ведь и они возникли в те годы, когда фотографы в своих павильонах расставляли натурщиков и натурщиц по образцу классических картин, о разомкнутой композиции они еще и не помышляли!

В определенном смысле можно утверждать, что фотография явилась той точкой опоры, которая позволила импрессионизму опрокинуть обветшалое здание официальной, протокольной живописи и утвердить принципы и технику нового течения в искусстве. Это было большое завоевание. Правда, фотография сыграла здесь лишь косвенную роль; ее собственные успехи в эту пору были весьма и весьма скромны, ей еще предстояло отстаивать право на самостоятельное существование.

На протяжении нескольких десятилетий — до начала нынешнего века — фотография ютилась под стеклянными сводами своих павильонов и, как послушная ученица, повторяла историю живописи. У нее был и свой классицизм, и свой сентиментализм, и собственное доморощенное романтическое направление. Изобретались все новые и новые технические приемы, сближавшие фотографию с живописью: бромойль, гуммидрук, мягкорисующая оптика самых разнообразных типов, вплоть до донышек стеклянных бутылей, дававших абсолютно мягкое, «размытое» изображение.

Художественный уровень «салонной» фотографии был неизмеримо выше того, на котором находилась в ту пору, да и позднее, так называемая бытовая съемка.

В историю фотоискусства вошли имена Д. Хилла, Андрея Карелина, Максима

З. БАССАНИ.
Ух!



Дмитриева, Поля Надара, А. Стиглица. Талант и упорство этих людей поддерживали искусство фотографии, оберегая его для будущего. А вот имя австрийца Ребендинга прошло незамеченным, хотя именно он придумал негативную ретушь. Это произошло около 1880 года, и с этих пор искажение и приукрашивание натуры стало делом доходным и прибыльным. В отличие от живописного портрета, рисунка или миниатюры, изготовление так называемых карточек не требовало от человека ни особых знаний, ни серьезной школы, ни долгого труда — нужно было лишь набить руку.

Фотография научилась угождать вкусам заказчика: с лиц исчезали бородавки, морщинки, веснушки и лишние родинки; старушки становились сравнительно молодыми женщинами; хилые мужчины превращались в бравых богатырей, и это нравилось им до чрезвычайности. Ретушь делала чудеса: умелому фотографу ничего не стоило снять, например, жирафа так, чтобы на его узорчатой шкуре не осталось ни единого пятнышка.

Но так ли уж насовсем ушли от нас в прошлое те времена? Недавно в одном из популярных журналов была воспроизведена любопытная реклама: некий фотограф извещал, что за небольшую цену заказчик может получить у него снимок, на котором будет выглядеть так, как в жизни; за двойную цену он увидит себя таким, каким хотел бы казаться; за тройную — таким, каким он себе представляется. И можно не сомневаться, что за свои деньги заказчик получит именно то, что ему обещано.

А теперь спросим себя: разве неправ был Чехов, чье высказывание приведено выше? Ведь он имел в виду именно такую фотографию.

Не оттого ли, что все главные таинства фотографии происходят в темноте, с ней с давних пор связано такое множество предрассудков? И едва ли не самый ложный среди них — представление о том, что фотография всегда и во всех случаях дает зеркально-точные, документальные копии лиц, предметов, фигур. Достаточно, мол, нажать в нужный момент на кнопку, проделать определенные манипуляции под красным фонарем — и на свет явится химически-чистая правда. Это глубочайшее заблуждение: принципиальиая возможность принимается за общее правило в то время, как между этими вещами — дистанция огромного размера...

Нужно, наконец, отдать себе ясный отчет в том, что правда в фотографии достигается так же не легко, как и в любом другом искусстве, и это вовсе не техническая, но прежде всего социальная проблема. Правда, это проблема мировоззрения, совести, мужества и таланта; неверно было бы полагать, что в фотографии она получается автоматически, простым щелчком затвора. Напротив, фотография, к сожалению, очень рано научилась искажать натуру, прихорашивать и омолаживать ее, подавать в наиболее выгодном, прибыльном виде, и не было на свете ничего более далекого от истины, чем отретушированный фотопортрет...

Прошло немало времени, прежде чем фотография стала постепенно открывать для себя те возможности, которых не было у «старых» видов искусства: она научилась или, точнее говоря, учится открывать для людей те стороны жизни, которые были абсолютно недоступны для рисунка или живописи. Любопытно, что художники, принадлежавшие к так называемому «постимпрессионизму» — Ван Гог, Гоген (они меньше, чем их предшественники, зависели от «натуры» и гораздо смелее, чем они, преображали ее на своих полотнах), — с огромным интересом относились к фотографии, предугадывая ее роль: «Думаю, что публика скоро начнет требовать: «Избавьте нас от всяких художественных композиций и снова покажите нам обыкновенное простое поле... Знаешь, нам в искусстве очень и очень необходимы честные люди. Не хочу сказать, что таких нет, но ты понимаешь, что я имею в виду, и не хуже меня знаешь, как много людей, занимающихся живописью, являются вопиющими лжецами... Почти никто не понимает, что секрет успешной работы заключается главным образом в искреннем чувстве и правдивости» *.

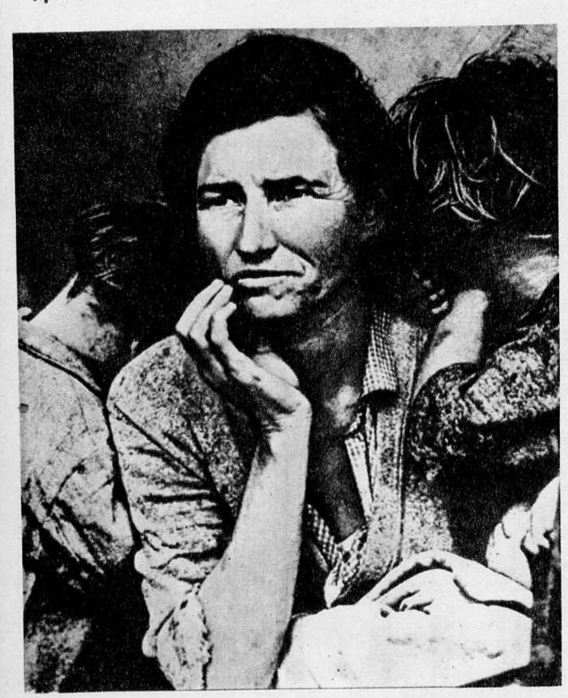
Сравнительно недавно, на памяти ныне живущих людей, фотографы вышли из-под стеклянных крыш своих салонов и появились на улицах. Фотографы — люди среди людей, и жизнь тех, кого они снимают, стала их собственной жизнью.

Фотография заняла ведущее место на полосах наших утренних и вечерних газет, на страницах иллюстрированных журналов. Мы, быть может, даже не отдаем себе отчета в том, какую роль играет фотография в нашей интеллектуальной жизни как необходимый элемент современной культуры.

Было бы непростительной наивностью полагать, что все это — результат внутреннего развития самой фотографии. Нет, дело не только в этом. Если отношение общества к фотографии за последние десятилетия изменилось, а оно несомненно изменилось, то это, между прочим, по необходимости означает и то, что меняется само общество, точнее говоря, меняются его вкусы, эстетические воззрения, психология восприятия искусства. Это сказывается не только в отношении к новорожденному искусству фотографии, но также и в отношении к старому классическому искусству, которое мы воспринимаем уже не так, как люди прошлых поколений. Говорят, что фотография способна передать лишь «правду мгновения», но зато, мол, эта правда безлична.

Не будем сейчас говорить о том, как трагически далек от истины этот пресловутый тезис о безличности фотоискусства. Но попробуйте добыть эту самую

* Ван Гог. Письма, Л.—М., «Искусство», 1966, стр. 159.



Д. ЛАНГЕ.
Кризис



Л. БЕРГОЛЬЦЕВ.
Живая реклама



А. КАРТЬЕ-БРЕССОН.
Семейная баржа на Сене

«правду мгновения» каким-нибудь иным способом! «А вы могли бы?» — спрашивал в таких случаях Маяковский.

Хорошо ли мы понимаем, какой глубокий, сложный, многогранный смысл скрыт в этих словах — «правда мгновения»?

Перед вами два «мгновенных» снимка. Один из них сделан несомненно в студии; вероятно, фотограф — итальянец Зено Бассани — попросил эту девушку в модной шляпке сдунуть пылинки с объектива: она дунула — он щелкнул. Получилось довольно интересно, тем более что Бассани, как у нас говорится, «использовал прием» — крупное зерно.

Только при чем же здесь правда?

Другой снимок — это знаменитая фотография Дороти Ланге, сделанная во времена великого кризиса в Соединенных Штатах Америки.

Это несомненная, суровая, живая правда, и никаких других «приемов» у Ланге нет.

Но только при чем здесь мгновение?

На иных снимках, сделанных в тысячную долю секунды, раскрывается вся история человека, вся его жизнь. Просто — вся жизнь. Какое уж тут «мгновение»!

Распад салонной — «живописной» — фотографии, вторжение правды — это и есть тот момент, когда родилось фотоискусство — новая ветвь современного искусства, дающая людям нечто такое, чего другие его ветви — живопись, рисунок — по своей природе дать не в состоянии.

Это не ведет к «отмене» или «смерти» живописи. Наоборот — это обогащает возможности *всего* искусства, в том числе, конечно, и возможности старой живописи.

В сущности, между фотографией и живописью никогда не было вражды. Было взаимодействие — пока враждовали художники, развивалось искусство.

Но это ведет к выявлению особенностей фотографии как своеобразного вида искусства, не нуждающегося в постановке или предварительной организации своей натуры.

Упрощая проблему, можно сказать: фотография — это то, что невозможно нарисовать карандашом или написать кистью.

Возникновение нового искусства ведет к естественным переменам в художественном мышлении — фотограф работает не так, как живописец, но он и мыслит не так; иначе видит, фиксирует, компонует образы.

Это ведет также к изменениям в форме, например, в композиции изображения. Классически равновесное построение картины, строго согласованной с прямоугольной рамой, уступило место свободному разомкнутому кадру, основанному на двух-трех деталях, на сильно «срезанном» движении, заставляющем зрителя, так сказать, «досмотреть» фотографию самостоятельно. Именно так построен снимок Л. Бергольцева.

Это ведет, наконец, к переосмыслению старых, традиционных тем мирового искусства. Например, фотография А. Картье-Брессона соответствует древней теме святого семейства — классической теме, много раз по-разному трактованной в живописи. Но здесь нет ангелов, тиар и мантий, нет святых.

Если проследить одну из главных линий развития мирового искусства, то окажется, что она вела, так сказать, «с небес на землю» — от условности к правде, от иконы к портрету, от ликов богов к лицам людей земли.

В этом движении, в этом тысячелетнем стремлении к правде человечество открыло для себя фотографию.

Она нужна людям, потому что ее правда — это «абсолютная правда факта. От него не уйдешь. С ним нельзя спорить. Это было. Это есть... Важно, чтобы фотография вошла в быт, в квартиры, в комнаты, радуя людей и раскрывая перед ними жизнь силой своей правды» *.

* С. Образцов, Искусство видеть жизнь, «Правда», 2 декабря 1966 г.

В ФОТОКЛУБАХ СТРАНЫ

ПО ЗАДАНИЮ ПРАВЛЕНИЯ

Большая часть фотолюбителей нашей страны занимается в фотоклубах. Однако многие самостоятельно изучают фотографию. «Творческая» отдача у большинства таких одиночек в лучшем случае — снимки для семейного альбома, часто весьма посредственно выполненные.

Многогранные формы клубной работы развивают, совершенствуют и технические и эстетические знания фотолюбителей. Лекции по марксистско-ленинской эстетике и искусству, специальные практические занятия — все это доступно фотолюбителю только при коллективных занятиях.

Какова же природа фотолюбительства, общественная роль фотолюбительского движения? По этому поводу приходится слышать разные мнения. Некоторые утверждают, что фотолюбитель — «свободный художник», может снимать что ему вздумается, а поэтому перед ним не надо ставить никаких задач. При подготовке отчетной выставки каждый может предложить те снимки, которые хочет, а если ничего не предложит, то большой беды нет.

Мой 15-летний опыт работы в Ленинградском фотоклубе Выборгского дворца культуры дает основания утверждать, что такие взгляды в корне неверны.

Творческая деятельность каждого члена клуба должна иметь общественно полезную направленность. Необходимо помнить о том влиянии, которое оказывает художественная фотография на широкие массы зрителя, воспитывая их общественное сознание и эстетические вкусы. В связи с этим особенно важно правильно определить направление клубной работы.

Фотолюбители, посещающие клуб не один год, знают, к чему они стремятся, видят цель своего творчества. У каждого свои любимые темы и жанры. Но каждый стремится еще и к тому, чтобы его снимки были интересны и полезны для зрителей, для товарищей по фотоклубу.

Члены клуба в своих творческих планах предусматривают съемки по заданию правления. Мы считаем, что каждый фотоклуб помимо организации выставок должен на общественных началах выполнить отдельные задания той организации, к которой он прикреплен. Это, безусловно, накладывает определенную ответственность на каждого члена фотоклуба — съемку необходимо выполнить в срок на высоком техническом уровне. Такие задания расширяют кругозор фотолюбителя и дают возможность на практике применить теоретические знания, полученные на занятиях.

Важное значение имеет последующий квалифицированный разбор представленных работ с обязательным просмотром и негативов и отпечатка. Нередко любитель не сразу может выбрать лучший кадр из всех отснятых, затрудняется правильно его скадрировать. Такая работа необходима, в особенности для тех, кто впервые выполняет съемку по специальному заданию.

Для совершенствования мастерства, для создания настоящего творческого климата в клубе огромное значение имеет товарищеское соревнование. Поэтому одно и то же задание выполняют два-три фотолюбителя.

Съемка по заданиям дает возможность организовать тематические выставки, что является весьма важным звеном в работе фотоклуба.

Так, к пятидесятилетию Советской власти наши наиболее опытные и активные любители выполняли съемку по заданию. По ее материалам мы подготовили большую и очень интересную тематическую выставку «Выборгская сторона за 50 лет».

Член фотоклуба И. Зиновьев совершил рейд по ленинским местам. Правление клуба предоставило ему выставочный зал для персональной тематической выставки. Отдельные его работы получили награды на юбилейных фотовыставках на ВДНХ и «Россия, Родина моя». Член клуба В. Шеротнов подготовил подборку, наглядно показывающую, какие значительные изменения произошли в нашем городе за годы Советской власти. По этим материалам готовится к печати фотоальбом.

Серьезные задания правления фотоклуба выполнила Н. Янушковская. Ее работы также демонстрировались и были отмечены дипломами на выставках «Россия, Родина моя» и на ВДНХ.

Подводя итоги сказанному, хочется подчеркнуть, что в работе нашего клуба мы считаем основным не только рост и совершенствование творческого мастерства фотолюбителей, но и участие в общественно полезной деятельности.

Г. МУТОВКИН,
председатель правления
Ленинградского фотоклуба ВДК

ВНЕШТАТНЫЙ АКТИВ РЕДАКЦИИ

«Школа репортеров «Вечерней Москвы» — такая строка нередко появляется в подписях под снимками, публикуемыми в этой газете. Она сопровождает фотографии, сделанные рабкорами-фотолюбителями, которые теперь с помощью редакции овладевают основами фотожурналистики.

Эта школа при столичной «Вечерке» начала свою работу в феврале. С тех пор ее слушатели, среди которых рабочие, инженеры, служащие, люди разных профессий и специальностей, раз в неделю, по вторникам, собираются в отделе оформления и иллюстраций газеты на занятия. Их проводят заведующий отделом И. Кошельков или его заместитель — В. Семьянов, штатные фоторепортеры редакции. На занятиях обсуждаются фотографии, сделанные внештатными авторами, профессиональные фотожурналисты делятся со своими «младшими» коллегами опытом, рассказывают им о приемах съемки, о требованиях, которые предъявляются к снимкам, предназначенным для опубликования в печати, проводят практические занятия.

— Школа репортеров привлекла к участию в газете новых авторов,— рассказывает И. Кошельков. — Деятельность внештатных фотокоров становится все более плодотворной.

Действительно, уже в апреле на страницах «Вечерней Москвы» появилось несколько снимков на актуальные темы из жизни столицы. Среди них — снимок Н. Смирновой и Б. Хасянова, сделанный на Казанском вокзале. Этот снимок, по жанру — фотообвинение, критикует недостатки в обслуживании пассажиров. Порадовал интересным снимком и А. Лехман. Автор рассказал об открытии в Москве нового кафе.

Не велик стаж у школы. Всего несколько месяцев. Естественно, еще рано давать оценку ее деятельности. Но сам факт новой формы работы с активом заслуживает одобрения.

То же можно сказать и об инициативе редакции газеты «Советская культура». Здесь немногим более года назад организован фотоцентр «СК». В его работе приняло участие около трехсот любителей фотографии. В фотоцентре, как и в школе «Вечерней Москвы», с фотолюбителями проводятся занятия. Перед рабкорами выступали работники редакции. Например, ответственный секретарь В. Леднев, редактор отдела изобразительного искусства О. Буткевич, спецкор газеты искусствовед В. Ольшевский, заведующий отделом иллюстраций И. Рудовский и другие. Свои выступления они посвящали вопросам фотожурналистики, эстетики, искусства.

Для проведения занятий в фотоцентре его руководители привлекают и опытных фотожурналистов из других органов печати. Так, побывали здесь фотомастера Е. Умнов, Ю. Королев, Н. Рахманов, В. Резников, М. Муразов, С. Преображенский. Их выступления были поучительны и полезны для рабкоров-фотолюбителей.

Много поработала редакция со своим активом. И вот результат: за год в газете «Советская культура» опубликовано 149 снимков, 20 фоторепортажей и фотоочерков, сделанных участниками фотоцентра. Их фотографии были представлены также на первой отчетной выставке, организованной в редакции.

Заслуживает одобрения и постановка работы с любителями фотографии в литовском журнале «Швитурис» («Маяк»). В этой редакции главный упор сделан на индивидуальную работу с внештатными авторами. Если полистать журнал, то в каждом его номере можно увидеть немало снимков этих авторов.

Вот один из них — Антанас Алишаускас. Три года назад в редакцию впервые поступили его снимки. Один из снимков фотолюбителя был опубликован в журнале. Антанас Алишаускас получил из редакции новое задание на съемку.

Завязалась переписка между редакцией и ее внештатным автором. В каждом письме Антанас находил для себя немало полезного — подробный анализ его работ, практические советы, которые помогали ему совершенствовать фотографические и журналистские навыки. Бывая в Вильнюсе, Алишаускас обязательно заходил в редакцию «Швитуриса». Здесь его всегда ожидал внимательный прием, помощь опытных фотожурналистов.

Постепенно мастерство Алишаускаса росло. И когда в редакции Крекингской районной газеты оказалась вакантной должность фотокорреспондента, журнал рекомендовал его. Так недавний фотолюбитель стал профессиональным фотожурналистом.

В «Швитурисе» внимательно относятся ко всем авторам. Работники редакции справедливо считают, что каждому, кто хочет попробовать свои силы в фотожурналистике, надо обязательно помочь.

Активный автор литературных материалов для «Швитуриса» И. Некрошюс как-то сообщил заведующему отделом информации Д. Мицкявичюсу о том, что собирается в командировку в Индию.

— Возьмите с собой фотоаппарат, — посоветовал Мицкявичюс.

После возвращения в Вильнюс Некрошюс принес в редакцию интересные путевые заметки и снимки, впечатляюще показывавшие жизнь народов Индии. Журнал предоставил этим фотографиям целую страницу.

Среди активистов «Швитуриса» инженер Александр Штейнас, студент А. Васинаускас, преподаватель Витаутас Тарасонис, работник института Ромас Аугунас и другие. И список их можно продолжить. Помощников у журнала много. И все они сотрудничают в нем с большим желанием, чувствуют к себе внимательное, заботливое отношение и получают квалифицированную помощь.

Тысячи, миллионы рабочих и сельских корреспондентов принимают самое непосредственное участие в издании наших газет и журналов. Без них — рабселькоров — невозможно представить советскую печать. Среди участников широко развернувшегося в стране рабселькоровского движения очень много людей, которые взяли себе на «вооружение» фотоаппараты и стремятся приобщиться к фотожурналистике.

Это благородное, доброе стремление. Его надо поддерживать так, как это делается фотожурналистами и коллективами тех редакций, о которых здесь рассказано. Благо, опыт работы с фотолюбителями — активистами печати накоплен и во многих других редакциях газет и журналов. Эта работа повсеместно должна быть хорошо организована. Нужно искать ее новые формы, совершенствовать старые, испытанные, проверенные жизнью. Школы внештатных фоторепортеров, семинары фотолюбителей, творческие диспуты и занятия, стажировка в редакциях газет и журналов, создание при них внештатных фотоотделов — все это достойно самого широкого распространения. Фотолюбителей-рабселькоров нужно научить своевременно и умело откликаться на важные события в жизни города, села, района, области, республики, страны. Это требование времени, вытекающее из задач, стоящих перед советской печатью.

А. СИТНИКОВ



„О СЧАСТЬЕ ЧЕЛОВЕКА“

Эта книга — размышления о судьбах современного мира, о том, что такое счастье человека.

Ее авторы — известные деятели фотографии ГДР Карл-Эдуард фон Шнитцлер и Рита Маас — обратились к фотографам всех стран мира с просьбой прислать работы, рассказывающие о мыслях и чаяниях людей Земли, их труде, жизни, любви, самых сокровенных желаниях. В их адрес поступили работы из восьмидесяти трех стран, от двадцати трех тысяч фотографов. На основе этого материала была создана выставка «О счастье человека», с огромным успехом экспонировавшаяся в ГДР, и издан рецензируемый альбом, выпущенный в Лейпциге.

Общее направление альбома определяют слова Карла Маркса, вынесенные на суперобложку:

«Высшее существо для человека — это сам человек. Следовательно, нужно уничтожить все отношения, все связи, благодаря которым человек становится существом униженным, порабощенным».

Заставить зрителей во всей полноте осознать идею активной, творческой борьбы за человеческое счастье призваны фотографии. Они сгруппированы в шести основных разделах: «О счастье свободы», «О счастье работы», «О счастье быть вместе», «О счастье учения», «О счастье мира», «О будущем счастье». В подборе и расположении фотографий используется прием контраста — и тематического и визуального. Рита Маас и К.-Э. фон Шнитцлер проводят параллели, ведущие к обобщениям, — это и придает книге «О счастье человека» динамичность и остроту.

Альбом открывается высказыванием тов. Вальтера Ульбрихта:

«Задача фотохудожников, устроителей выставок и составителей альбомов состоит в том, чтобы не только интерпретировать жизнь человека, но и помогать ее изменить, чтобы мечта о счастье стала действительностью и всеобщим достоянием во всем мире.

Хотелось бы, чтобы альбом «О счастье человека» внес свой вклад в решение этой задачи».

Мы перелистываем страницы альбома. Первый раздел — один из самых острых по содержанию. Что такое счастье свободы? Вот на снимке бескрайние просторы земли. Казалось бы, есть условия для того, чтобы человек был свободным. И рядом — сцены забастовочной борьбы, ибо в капиталистическом мире человек отстаивает свои права в тяжелой борьбе. Картины страшной нищеты, плачут голодные дети, и рядом — олицетворенное материнское счастье, первые часы человеческой жизни. Гротескны фотографии, рассказывающие о сомнительных развлечениях буржуазной элиты. А на следующей странице — слепой негр с собакой-поводырем, тщетно просящий милостыню у равнодушных прохожих.

Текст предельно лаконичен и размещен на границах двух смежных тем внутри раздела. Фотографии как бы продолжают авторские размышления: кружок светских дам, прекрасное тело обнаженной танцовщицы — лицо ее закрыто грубой сеткой; господа во фраках, котелках, цилиндрах... и внезапно другое — фигуры нищих, бездомных, спящих прямо на мостовой...

Новый перебой темы. Дети всех цветов кожи. Над ними склонились матери. Снова резкий, щемящий контраст: на одном развороте — трое здоровых, красивых детей улыбаются читателю из удобного кресла, а напротив — две голые худенькие девочки. На лицах — гримаса испуга, улыбаться они не умеют.

Так постепенно подводят нас авторы к кульминации темы — размышлениям о свободе и классовой борьбе. Публицистический пафос этой части тревожен и силен, будто звон набата. Аресты в фашистской Германии; заключенный в концлагере; и, как контраст, — солдаты Народной армии, охраняющие Бранденбургские ворота.

Знаменательными словами открывается второй раздел книги — «О счастье работы».

«Работа — важнейшее условие существования человеческого общества. Благодаря труду человек поднялся из животного царства. Но основное противоречие каждого общества, основанного на эксплуатации, — общественное производство и частная собственность на средства производства — делает трудящихся рабами. Только при социализме труд из гнета превращается в добровольную жизненную потребность, дело чести и славы. Человек всегда искал для себя счастья вне труда. При социализме счастье и труд нераздельны».

В соответствии с этой главной идеей содержание раздела состоит из двух основных частей. Первая показывает тяжелый труд при капитализме — по сути он ничем не отличается от рабского труда. Экономическое процветание предпринимателей строится на жестокой эксплуатации трудящихся.

Большим портретом В. И. Ленина начинается переход ко второй части раздела, которая открывается подборкой фотографий, показывающих эпизоды истории СССР: гражданская война, первая лампочка Ильича в деревне, ликвидация безграмотности, начало коллективизации. Затем — несколько фотографий времен Отечественной войны. Здесь же слова Эрнеста Хемингуэя: «Каждый человек, любящий свободу, задолжал Красной Армии больше, чем он когда-либо сможет заплатить».

Серия фотографий советских авторов, показывающая трудовую жизнь советских людей, — своеобразный гимн свободному труду. Эта подборка органически переходит в следующую, посвященную труду в ГДР; здесь авторы четко используют принцип параллелизма, причем к концу раздела все явственнее становится тема — «ГДР находится в числе десяти наиболее развитых индустриальных держав мира», тема успехов социалистического строительства.

Так строится повествование всей книги, обладающей высоким публицистическим накалом. Авторы ведут нас к своему пониманию идеи счастья современного человека.

Третий раздел — о счастье быть вместе. Вместе — в самом широком смысле слова. Ибо здесь фотографии рассказывают зрителю о международной солидарности, о борьбе за мир, о сплоченности трудящихся мира в этой борьбе, о дружбе студентов и школьников, о том, как близки друг другу простые люди всех стран, всех цветов кожи.

Раздел «О счастье учения» открывается следующим текстом: «Знание — это еще не могущество, не власть, власть завоевывается в революционной борьбе. Но знание — это все же могущество: предпосылка для создания народной власти, ключ к укреплению власти народа, условие построения социализма. Через знание — к счастью. Поэтому Ленин учит: «Учиться, учиться, учиться!»

Через знание — к счастью... Авторы полно и емко проиллюстрировали этот тезис снимками со всех земных континентов.

Следующий раздел — о счастье мира, о том, что люди не хотят войны. Единение всех людей доброй воли может обеспечить земле счастье мира — к такому выводу убедительно, зримо подводит нас книга.

И последний раздел — о будущем счастье. Здесь чередуются картины жизни простых людей всего мира. Очень много портретов: юноши и девушки, счастливые своей юностью, люди труда, исступленно молящаяся старая индийская женщина, монах с удочкой, купающиеся, танцующие, смеющиеся люди, старики, мирно предающиеся своим любимым занятиям, и, конечно, влюбленные. Прекрасные пейзажи со всех концов земли — и современные улицы больших городов. Спорт, искусство, культура. Африканские танцоры и балет Большого театра. И снова — дети, потому что будущее — это прежде всего дети.

Будущее уже началось. Спустя пятьдесят лет после Великой Октябрьской социалистической революции стала возможной борьба за предотвращение войны. Теперь задача в том, чтобы раз и навсегда изгнать ее с лица земли. Это во власти человека.

«Для многих счастье уже существует. Многие его еще не знают. Но счастье всех под угрозой. Поэтому нужно бороться, чтобы укрепить счастье, чтобы сделать его всеобщим достоянием».

Этими словами, к которым книга последовательно приводит читателя через все главы, она и заканчивается. Книга не оставит равнодушным никого, кто ее увидит. Потому что в ней — только правда. Правда о сегодняшнем мире, о сегодняшнем счастье, убедительно воплощенная усилиями свидетелей эпохи — фоторепортеров.

А. КОЗЛОВ

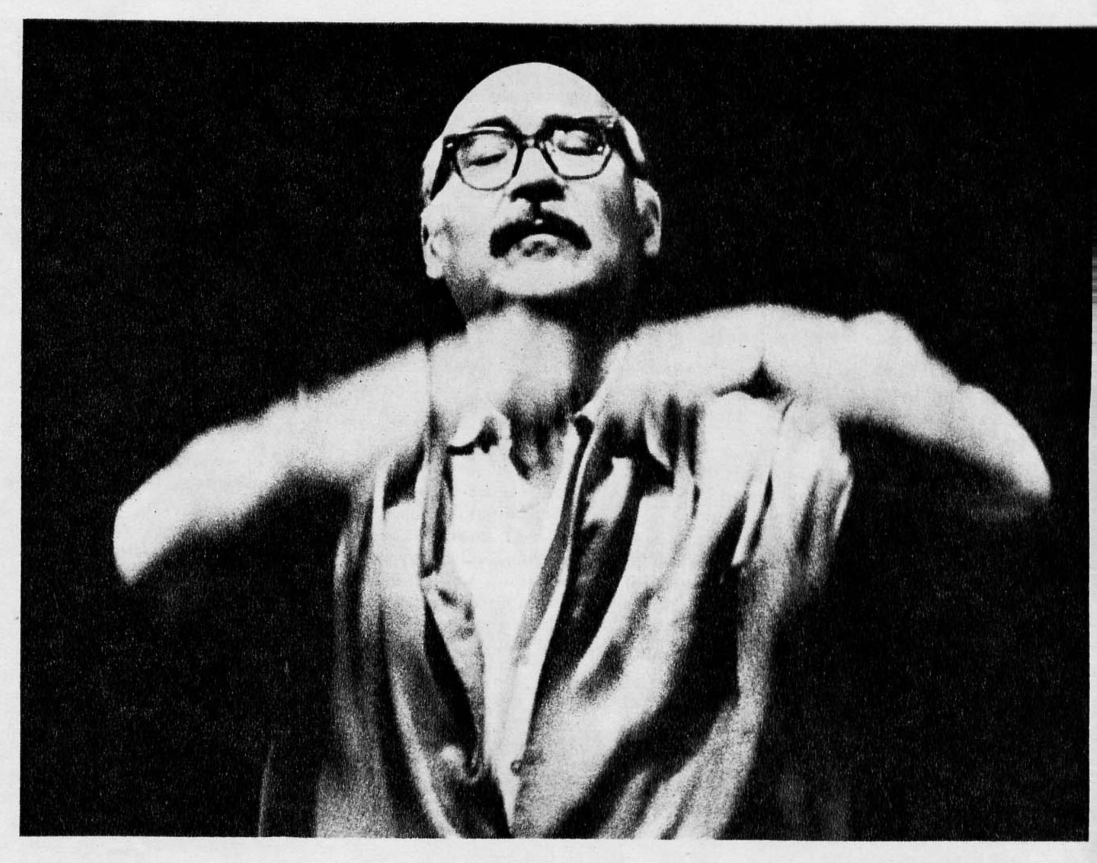
Rita Maahs, Karl-Eduard von Schnitzler, Vom Glück des Menschen, VEB Fotokinoverlag, Leipzig, 1968.



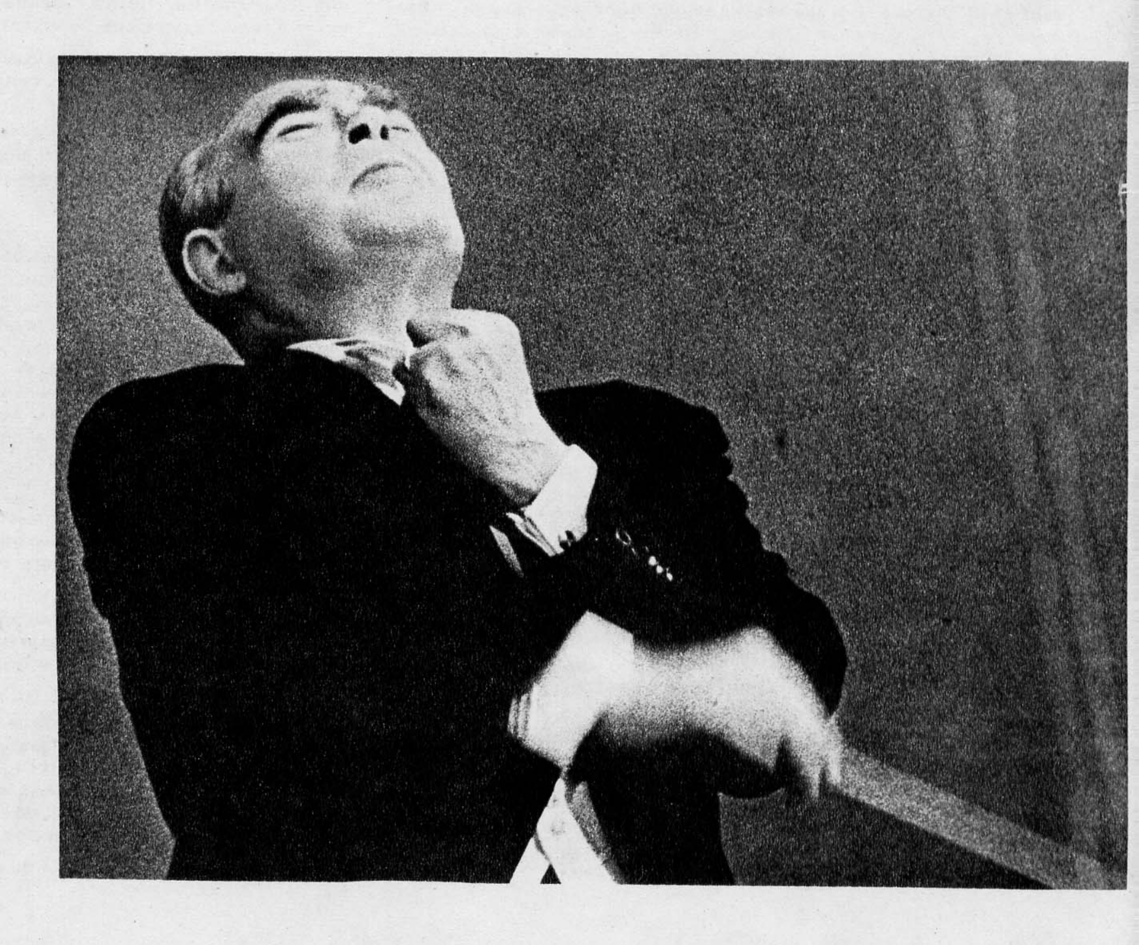


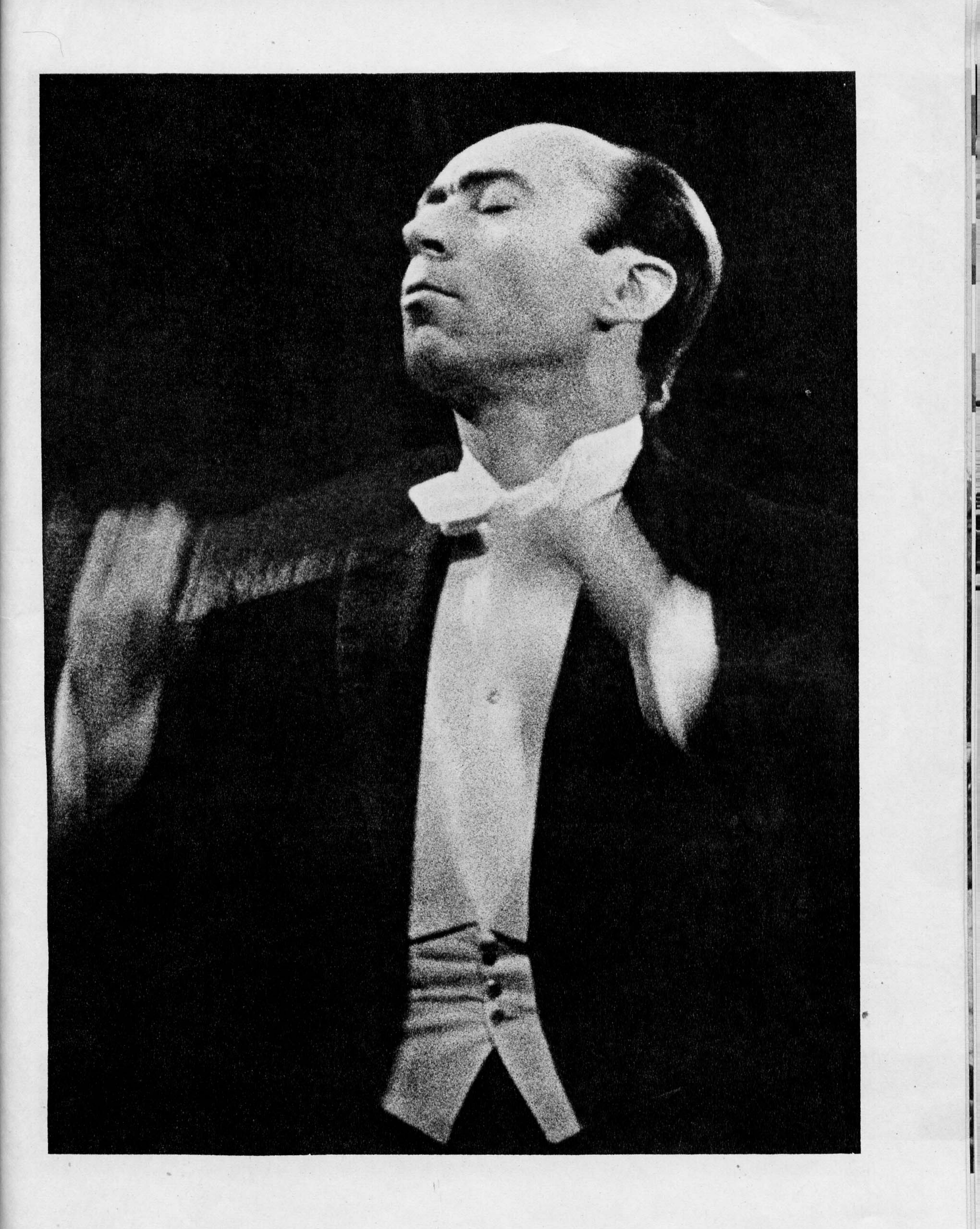
„ЗА СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЕ ФОТОИСКУССТВО“

Редакция продолжает знакомить читателей с работами фотомастеров братских социалистических стран, отмеченными наградами на 5-м международном конкурсе «За социалистическое фотоискусство». На этих страницах представлены снимки авторов из Польши



Ян ЗЕГАЛЬСКИ (Польша). **Мастера дирижерской палочки.** 1-я премия







Тадеуш КОВАЛЬСКИ (Польша).
Рождение человека (из серии).
1-я премия







ДИНАМИКА И ПСИХОЛОГИЗМ

Фото С. ЛИДОВА

Прыжок

Казалось бы, в спортивной съемке стремление репортера направлено только на то, чтобы схватить точный, острый, характерный момент, а внутреннее восприятие события как бы заслоняется этим моментом.

Казалось бы... Но не будем торопиться с выводами. Рассмотрим работы молодого фотокорреспондента журнала «Советский Союз» Сергея Лидова. Точнее сказать — самого молодого. Сергею чуть больше двадцати лет. Путь его в фотожурналистике только начинается. Снимает он много, снимает по-разному и разное. Но спорт — его любимая, основная тема.

Мастерство явственно чувствуется в фотографиях Сергея Лидова. Нагляднейший тому пример — динамичная серия «Батуд». Но думается, что ключевой кадр этой серии не тот, где схвачен воздушный прыжок, а привлекающий точностью психологической зарисовки портрет тренера. Благодаря этому портрету мы по-иному читаем и другие снимки, задумываемся о том, сколько труда, выносливости, смелости необходимо каждому спортсмену, чтобы совершать эти красивые прыжки. Так увидел событие автор, так он заставил смотреть на него зрителя.

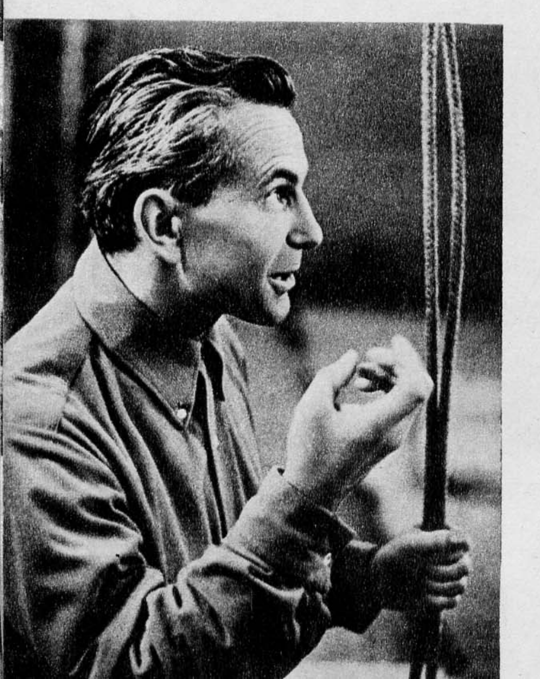
Значит, авторская точка зрения, авторское восприятие может оказаться главенствующим в спортивной съемке? Сергей уверен в этом. «Для меня основное — психология спорта, — говорит он. — Самый традиционный, самый обыденный сюжет надо снимать по-своему, по-новому».

И он неустанно ищет убедительные изобразительные решения (снимок «Решают секунды»), делает много репортажных портретов спортсменов.

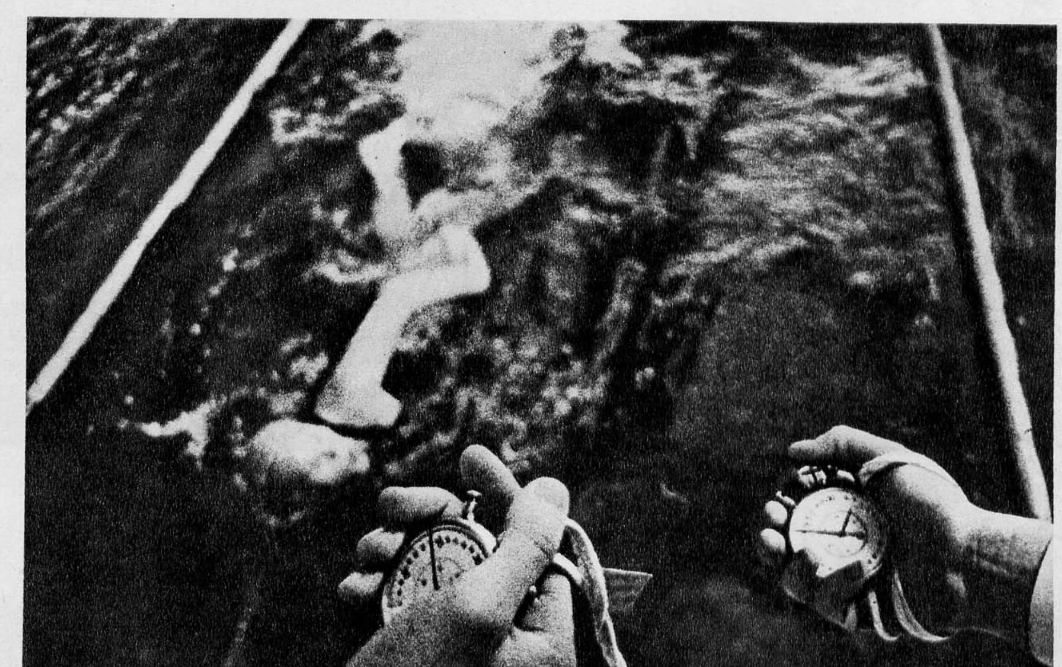
Знакомя читателей с несколькими работами Сергея Лидова, мы хотим пожелать ему дальнейших успехов.

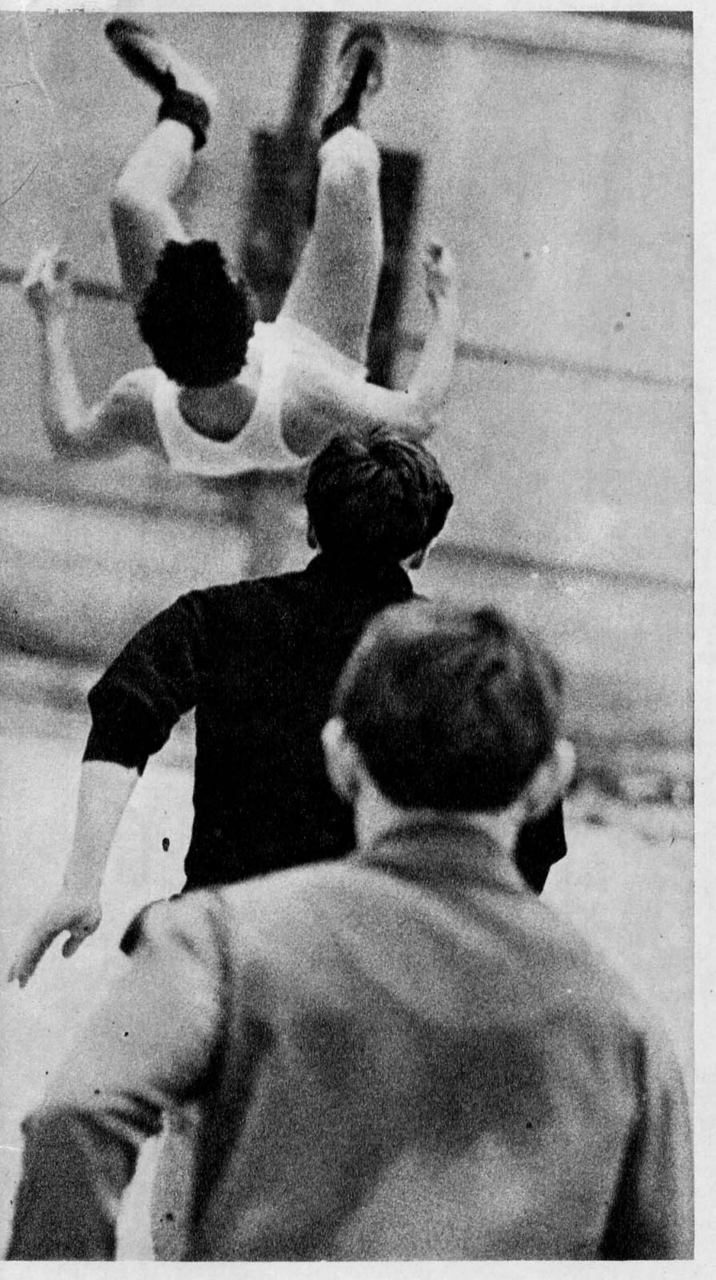
А. КОРОЛЕВ

Тренер



Решают секунды

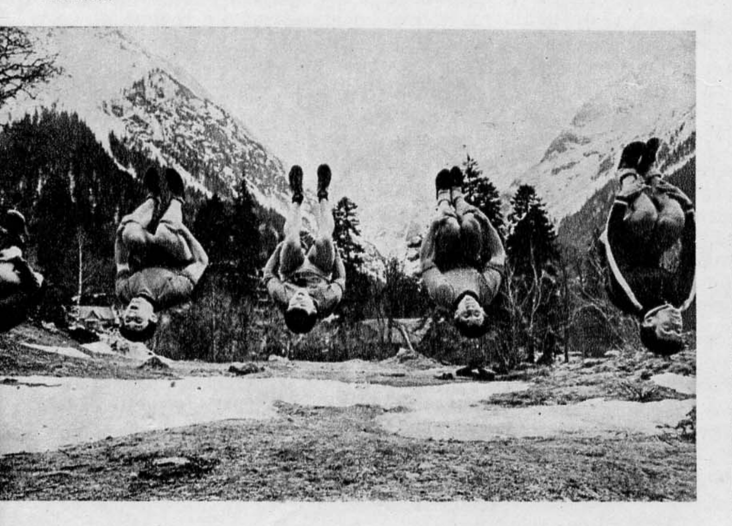




На тренировке

Свободный полет

Разминка



НЕГАТИВ И ЕГО ГРАДАЦИЯ

От качества негатива в большой степени зависит качество позитивного изображения, окончательно воспроизводящего объект съемки.

На негативе наиболее яркие детали объекта, называемые *светами,* воспроизводятся наиболее плотными почернениями; детали малой яркости, называемые *тенями,* соответствуют наиболее прозрачным участкам негатива; детали промежуточной яркости, называемые *полутенями,* передаются на негативе промежуточными почернениями (рис. 1).

Негативное изображение зависит от самого объекта, условий съемки, свойств негативного материала и процесса его обработки.

Объекты съемки бывают весьма разнообразны. Разнообразно и их освещение: естественное, искусственное, дневное, вечернее, мягкое, контрастное и т. д.

Негативный материал различается по светочувствительности, контрасту, фотографической широте, зернистости и вуали.

Процесс проявления негативного материала может быть медленным, быстрым, повышающим светочувствительность, понижающим вуаль и др. Обычно с увеличением температуры раствора, его концентрации или продолжительности проявления повышается светочувствительность, увеличивается контраст и растет вуаль. Эти изменения свойств у разных фотоматериалов происходят неодинаково.

Для достижения оптимальных результатов на пленке заводы-изготовители подбирают лучшие режимы обработки. Так, отечественные пленки рекомендуется обрабатывать в растворе следующего состава:

Метол	8 *г*
Сульфит натрия безв. .	125 *г*
Сода безв.	5,75 *г* (6 *г*)
Бромистый калий . . .	2,5 *г*
Вода	до 1 *л*

Время проявления при температуре раствора 20°С указывается на упаковке пленки. В этом случае разные типы негативных пленок будут иметь одинаковый контраст и светочувствительность, соответствующую числу, обозначенному на упаковке материала.

ШКОЛА ФОТОГРАФИЧЕСКОГО МАСТЕРСТВА

Для того чтобы научиться делать хорошие негативы, фотолюбителю следует уметь правильно оценивать негативное изображение.

Основными характеристиками негатива являются: *плотность* изображения, его *контраст, зернистость* и *вуаль.* Негатив может оказаться плотным, прозрачным, контрастным, вялым, крупнозернистым, мелкозернистым, завуалированным.

Пользуясь некоторыми из этих характеристик, негативы можно оценить следующим образом.

Отличный негатив имеет хорошую проработку всех деталей среднеконтрастного объекта, сфотографированного с точной экспозицией на малочувствительной пленке, правильно проявленной. Он позволяет получить полноценный позитив с малозаметной зернистостью.

Хороший негатив:

1) имеющий проработку всех деталей среднеконтрастного объекта, сфотографированного с точной экспозицией на высокочувствительной пленке, и правильно проявленный; позволяет получить доброкачественный позитив на фотобумаге № 3 «Унибром», но с заметной зернистостью;

2) плотный, с хорошей проработкой всех деталей контрастного объекта, сфотографированного с точной экспозицией, и правильно проявленный; позволяет получить доброкачественный позитив на фотобумаге № 3 и 4 «Унибром»;

3) имеющий проработку деталей малоконтрастного объекта, сфотографированного с точной экспозицией, и несколько перепроявленный; позволяет получить доброкачественный позитив на фотобумаге № 4 «Унибром»;

4) имеющий проработку деталей контрастного объекта, сфотографированного с небольшим избытком в экспозиции, несколько недопроявленный; позволяет получить доброкачественный позитив на фотобумаге № 3 «Унибром»;

5) повышенной плотности, с хорошо различимыми деталями контрастного объекта, сфотографированного с избыточной экспозицией, проявлен нормально; позволяет получить доброкачественный позитив путем подбора фотобумаги к изображению по контрасту;

6) прозрачный, с хорошей проработкой всех деталей среднеконтрастного объекта, сфотографированного с точной экспозицией, правильно проявленный; позволяет получить доброкачественный позитив на фотобумаге «Фотобром» путем подбора точной экспозиции во время печати.

Посредственный негатив:

1) прозрачный, имеющий проработку деталей в светах и полутенях среднеконтрастного объекта, сфотографированного с точной экспозицией, несколько недопроявленный; требует при печати подбора фотобумаги по контрасту и регулирования внутрикадровой экспозиции;

2) прозрачный, контрастный, с плохой проработкой деталей в тенях и хорошей в светах контрастного объекта, сфотографированного с небольшой недодержкой, проявлен нормально; позволяет получить удовлетворительный позитив путем подбора фотобумаги по контрасту и внутрикадровой экспозиции во время печати;

3) прозрачный, со слабо различимыми деталями в тенях и удовлетворительной проработкой деталей в светах среднеконтрастного объекта, сфотографированного с небольшой недодержкой, проявлен нормально; позволяет получить удовлетворительный позитив путем подбора фотобумаги по контрасту и внутрикадровой экспозиции при печати;

4) прозрачный, с плохо различимыми деталями в тенях и удовлетворительной проработкой в светах малоконтрастного объекта, сфотографированного с небольшой недодержкой, несколько перепроявленный; позволяет получить удовлетворительный позитив на контрастной фотобумаге;

5) средней прозрачности, с недостаточной проработкой деталей в тенях и удовлетворительной в светах среднеконтрастного объекта, сфотографированного с небольшой недодержкой, несколько перепроявленный; позволяет получить удовлетворительный позитив путем подбора фотобумаги по контрасту и внутрикадровой экспозиции при печати;

6) плотный негатив с хорошей проработкой деталей малоконтрастного объекта, сфотографированного с точной экспозицией на фотопленке — перепроявленной; позволяет получить доброкачественное изображение на фотобумаге № 4 и 5 «Унибром»;

7) плотный, с хорошо проработанными деталями в тенях и плохо различимыми деталями в светах малоконтрастного объекта, сфотографированного с избыточной экспозицией, несколько недопроявленный; позволяет получить удовлетворительный позитив путем печати на контрастной фотобумаге и подбора внутрикадровой экспозиции;

8) плотный, с хорошо проработанными деталями в тенях и плохо различимыми в светах среднеконтрастного объекта, сфотографированного с избыточной экспозицией, несколько недопроявленный; позволяет получить удовлетворительный позитив на контрастной фотобумаге с

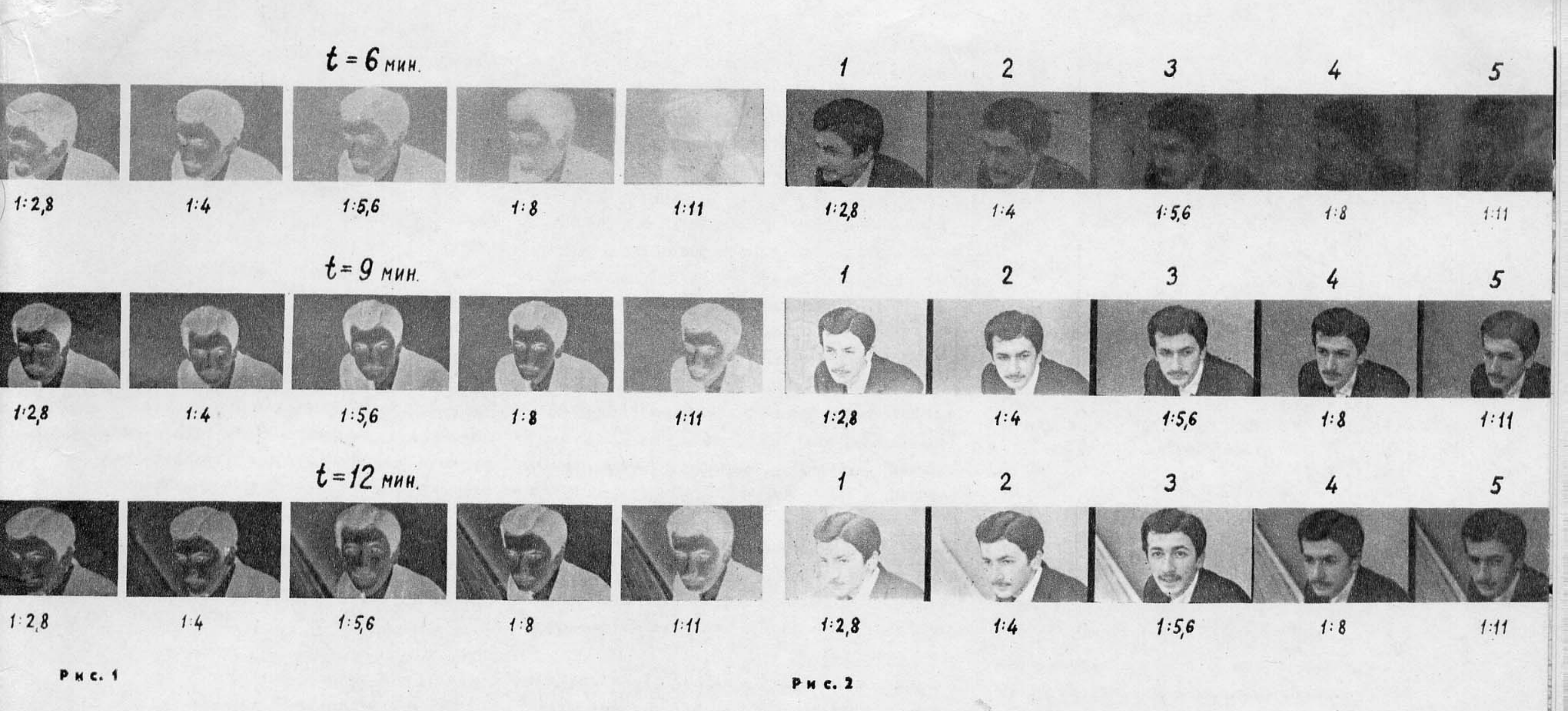


Рис. 1

Рис. 2

регулированием внутрикадровой экспозиции во время печати;

9) повышенной плотности, с различимыми деталями малоконтрастного объекта, сфотографированного с избыточной экспозицией, проявленный нормально; позволяет получить удовлетворительный позитив путем подбора фотобумаги по контрасту;

10) повышенной плотности, с различимыми деталями среднеконтрастного объекта, сфотографированного с избыточной экспозицией, проявленный нормально; позволяет получить удовлетворительный позитив на контрастной фотобумаге;

11) очень плотный с плохо различимыми деталями малоконтрастного объекта, сфотографированного с избыточной экспозицией, перепроявленный; позволяет получить удовлетворительный позитив на очень контрастной фотобумаге;

12) очень плотный, с хорошо различимыми деталями в тенях и плохо — в светах среднеконтрастного объекта, сфотографированного с точной экспозицией, перепроявленный; позволяет получить удовлетворительный позитив путем подбора фотобумаги по контрасту и регулирования внутрикадровой экспозиции при печати;

13) очень плотный со слабо различимыми деталями среднеконтрастного объекта, сфотографированного с избыточной экспозицией, перепроявленный; позволяет получить удовлетворительный позитив на контрастной фотобумаге.

Плохой негатив:

1) с плохой проработкой изображения объекта, сфотографированного с большой недодержкой, недопроявленный;

2) очень прозрачный, имеющий проработку деталей только в светах контрастного объекта, сфотографированного с большой недодержкой, перепроявленный;

3) очень плотный, с трудно различимыми деталями малоконтрастного объекта, сфотографированного с избыточной экспозицией, перепроявленный.

Для приобретения навыка по оценке негатива, определению свойств негативной фотопленки и выбору режима проявления можно воспользоваться *экспонограммами*, представляющими собой серию снимков, снятых в определенных условиях (рис. 2).

При изготовлении экспонограмм необходимо сфотографировать какой-либо объект с пятью экспозициями: первая — нормальная, вторая — вдвое меньше, третья — вчетверо меньше, четвертая — вдвое больше, пятая — вчетверо больше нормальной. Экспозицию можно регулировать, изменяя диафрагму объектива или выдержку.

Экспонограммы делаются с одного объекта, среднего по контрасту, соблюдая при съемке один и тот же порядок. Таких экспонограмм нужно иметь три. Затем их проявляют в проявляющих растворах: первую — нормальное время, вторую — на три минуты меньше, третью — на три минуты больше нормального времени. Во время проявления температура растворов должна быть одинаковой, одинаковыми должны быть и все последующие операции.

На готовых экспонограммах следует сделать отметки, по которым можно было бы установить, при каких условиях был получен каждый из негативов.

Сначала отмеченные экспонограммы печатают контактным способом на фотобумаге № 3 «Унибром», с выдержкой по наилучшему негативу. Отпечатки обрабатывают при обычном режиме. По этим отпечаткам судят о возможностях получения с негатива доброкачественного позитива.

По контактным отпечаткам выбирают лучшие негативы и с них делают позитивы с увеличением изображения в два, четыре, шесть, восемь, десять и больше раз, если позволяет конструкция фотоувеличителя. Позитивы можно сделать на фотобумаге одного размера (9 × 12) путем экспонирования какой-либо части изображения, содержащего сюжетно важную деталь. Путем сопоставления отпечатков устанавливают, с какого негатива и при каком увеличении изображения зернистость особенно заметна.

Е. А. ИОФИС,
доктор технических наук

Домашнее задание № 6

По негативам и отпечаткам с них дать характеристику негативу, руководствуясь следующей формой:

1. Дать краткую характеристику объекта съемки.

2. Указать экспозицию при съемке (выдержка, диафрагма).

3. Проявление фотопленки (продолжительность, состав проявителя).

4. Указать, каковы плотность, контрастность, плотность вуали негативного изображения, проработка деталей в светах объекта, проработка деталей в тенях объекта.

5. Каково качество увеличенного позитивного изображения, его зернистость.

РЕЦЕНЗИРУЕТСЯ ДОМАШНЕЕ ЗАДАНИЕ № 2

ШКОЛА ФОТОГРАФИЧЕСКОГО МАСТЕРСТВА

В первой части домашнего задания № 2 учащимся «Школы фотографического мастерства» предлагалось использовать при съемке ракурсы, позволяющие наиболее выразительно передать характер сюжета. Сразу же надо отметить, что некоторые читатели не совсем правильно понимают, что такое «ракурс». В буквальном переводе с французского это слово обозначает «укороченный», «сокращенный». Ракурс в фотографии — это масштабное преувеличение близкой к аппарату части предмета по сравнению с дальней.

Многие авторы, например В. Голых, решили, что для выполнения задания достаточно выбрать высокую точку съемки (фото 1). Однако, как видим, это совсем не так. На фото 1 нет никакого ракурса, и его в данном случае и быть не могло, поскольку для съемки выбран общий (дальний) план. Между тем видимое перспективное «искажение» в первую очередь заметно на предметах, близко расположенных к фотоаппарату (крупные планы). При съемке одного и того же сюжета с одинакового расстояния ракурс будет тем сильнее, чем короткофокуснее объектив. Широкоугольные (короткофокусные) объективы активнее, чем длиннофокусные, выявляют ракурс.

Автор фото 2 в данном случае неоправданно выбрал точку съемки. Об этом говорилось в статье «Основы композиции снимка» *, там же был приведен аналогичный пример. Подобное изобразительное решение лишает снимок какой-либо мысли, следовательно, прием не достигает цели.

Наглядный пример сильного, острого ракурса — фото 3 (автор В. Мерзляков), хотя здесь использован еще и другой прием — диагональное построение кадра. Характерны подчеркнуто-крупные детали переднего плана и резкое сокращение уходящей ввысь стрелы. Однако можно ли считать, что ракурс здесь использован правильно? Разумеется, нельзя, ибо часть памятника, скульптурная фигура искажена до неузнаваемости.

Автор фото 4 В. Мурзин акцентирует наше внимание на разложенных на столе книгах. Но и здесь этот акцент достигается скорее благодаря высокой точке съемки, а не ярко выраженному ракурсу.

Для большей наглядности приведем еще два примера, когда низкая точка съемки создала умеренный и оправданный ракурс, который подчеркнул монументальность строений, не исказив при этом истинного представления о сюжете в целом. Это снимки Г. Гусейна-заде (фото 5) и В. Алешина (фото 6). Еще раз хотим напомнить фотолюбителям, что использование ракурса оправдано лишь тогда, когда он способствует передаче подлинности ситуации и в то же время делает снимок выразительнее.

Согласно нашему заданию, следующая группа снимков должна быть построена по принципу асимметричной, но уравновешенной композиции. Здесь выявились три категории авторов. Первая из них, к сожалению, полностью не поняла поставленной задачи и не сумела найти правильного решения. Что, например, можно сказать о фото 7? Композиция его действительно асимметрична, но в чем же ее уравновешенность? Нет ни одной детали, каким-либо образом противостоящей темному пятну — автомашине в правой части кадра.

Есть спорный момент и в фото 8. В целом по композиции снимок сделан неплохо, но в нем нет конкретных деталей, уравновешивающих друг друга.

Ближе к истине оказался А. Зубачев, автор фото 9. Можно признать, что верхнее светлое пятно зрительно уравновешивает расположенную справа в кадре фигуру рыбака.

Наиболее верно решена данная задача в снимке А. Чибисова (фото 10). Автор сумел найти определенное равновесие между правой и левой частями кадра. Небольшое смещение фотоаппарата во время съемки на 1—2 шага вправо привело бы к еще более точному композиционному решению.

Вполне убедительное, наглядное представление о полном композиционном равновесии асимметричной композиции дает нам работа Е. Габая (фото 11).

Наиболее понятным для фотолюбителей оказалось последнее задание — сделать снимок, в котором схема диагонального построения способствовала бы передаче движения. Но и здесь решить задачу всеобъемлюще, характерно и ярко удалось не всем. Многие включили в кадр явно выраженную диагональную линию, но при этом она ни в какой мере не способствовала передаче движения (фото 12, автор Т. Попов). Ярко выраженная диагональная линия в кадре сама по себе еще не обеспечивает передачи движения. В композицию должны быть включены определенные дополнительные, сопутствующие моменты. Ребята на лестнице не двигаются, их фигуры статичны. В других случаях эффект движения был передан не благодаря диагональной композиции (фото 13), а с помощью иных изобразительных средств — смазанности объекта, снежных брызг, напряженности фигуры лыжника.

Прием диагонального построения кадра как средство передачи движения в дальнейшем будет рассмотрен более подробно в сопоставлении с другими изобразительными моментами. Остановимся еще на одном примере, где четок диагональный рисунок снимка и верно распределение всех основных элементов композиции. Это работа В. Коваленко (фото 14). Расположенные по диагонали тени заметно подчеркивают движение людей вперед. Обратите внимание на вариант этого снимка (фото 14а): диагональ идет слева направо (люди как бы уходят от нас вдаль). Снимок выглядит еще более динамичным.

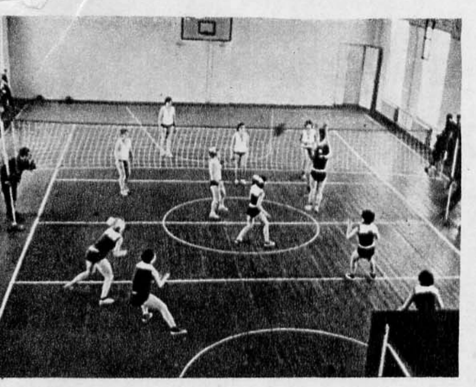
В заключение советуем тем авторам, которые допустили ошибки при выполнении домашних заданий, проделать еще несколько упражнений, чтобы добиться хороших результатов.

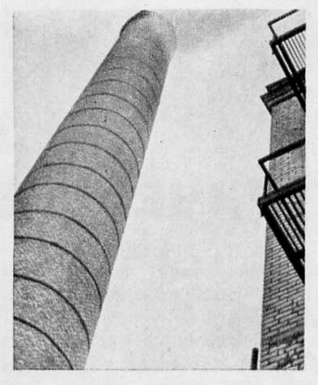
Некоторые читатели спрашивают, какие подписи следует давать к снимкам, сделанным по домашним заданиям?

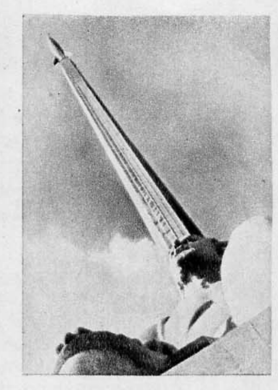
Расширенных подписей давать не следует. На обороте снимка надо указать, какого результата вы хотели достичь. Кроме того, просим на конверте кроме пометки «Школа фотографического мастерства» указывать также номер домашнего задания.

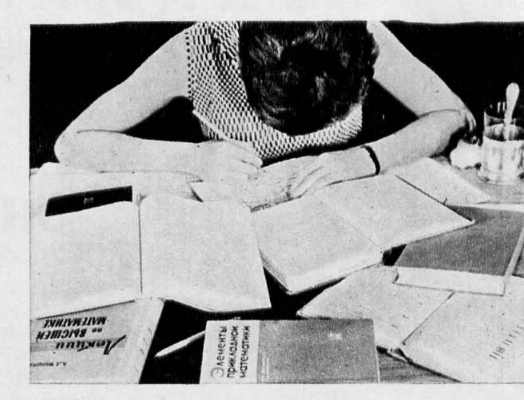
---

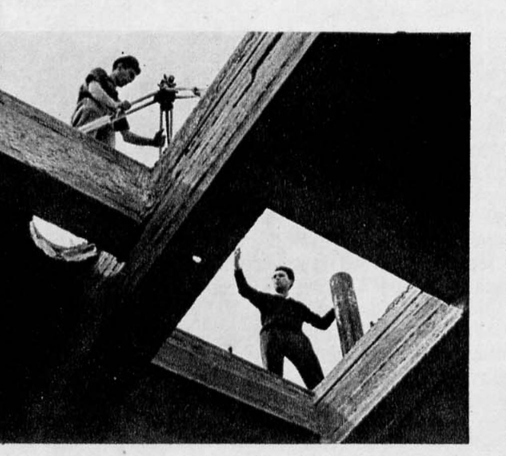
* См. ст. В. Лягалова «Основы композиции снимка», «Советское фото», 1968, № 4, стр. 29.

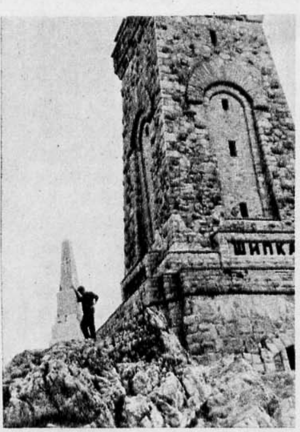

Фото 1


Фото 2


Фото 3


Фото 4


Фото 5


Фото 6

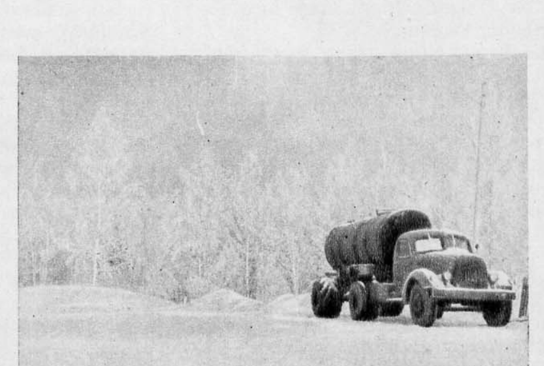

Фото 7


Фото 8


Фото 9


Фото 10


Фото 11


Фото 12


Фото 13


Фото 14


Фото 14а

ТЕХНИКА ФОТОГРАФИИ

СОВРЕМЕННЫЕ ЭКСПОНОМЕТРИЧЕСКИЕ УСТРОЙСТВА

В данной статье речь пойдет о фотоэлектрических приемниках, используемых в любительских фотоаппаратах и кинокамерах, а именно о фоторезисторах (фотосопротивлениях) из сернистого кадмия и о селеновых фотоэлементах. Назначение их — измерять яркость (или освещенность) снимаемого объекта, чтобы согласовать с ней устанавливаемые значения диафрагмы объектива и выдержки затвора и в результате получить на пленке правильно экспонированное изображение.

Каковы важнейшие части фотоэлектрического экспонометра? Это, во-первых, фотоэлектрический приемник излучения и, во-вторых, миниатюрный гальванометр — прибор для измерения силы электрического тока, даваемого фотоприемником. Положение стрелки гальванометра определяется в конечном счете величиной яркости фотографируемого объекта. Экспонометр снабжен также расчетным устройством — калькулятором. К стрелке гальванометра подводится индекс, связанный с одним из колец калькулятора, и по шкалам, нанесенным на этих кольцах, можно прочитать значения выдержки затвора и диафрагмы объектива, соответствующие яркости объектива и светочувствительности применяемого фотоматериала.

Если при измерении экспозиции экспонометр располагают рядом с фотоаппаратом или кинокамерой и направляют на объект съемки, то нужно ограничить должным образом поле зрения (угол восприятия) экспонометра. Для того чтобы пропустить на фотоприемник лучи света лишь от тех предметов, которые попадают в поле зрения объектива, помещают перед фотоприемником ячеистую линзу и решетку, напоминающую по форме пчелиные соты. Если фотоэлектрический приемник имеет малые размеры, то в качестве ограничителя поля зрения можно использовать простую линзу (рис. 1).

Фотоэкспонометры описанного типа, то есть с использованием фотоэлектрического приемника того или иного вида и измерительного прибора (гальванометра), получили самое широкое распространение в современных любительских фотоаппаратах и киносъемочных камерах. Это объясняется отчасти тем, что фотоэлектрические экспонометры, позволяют коренным образом автоматизировать операцию установки экспозиции (то есть установки значений диафрагмы объектива и выдержки) и тем самым существенно упростить и ускорить подготовку к съемке, повысить удобства пользования камерой.

В качестве фотоприемников в экспонометрах, а затем и в фотоаппаратах вначале применяли селеновые фотоэлементы. Их преимущество заключается в том, что они не нуждаются в источнике питания, а сами являются источниками фототока, который зависит, в частности, от площадки, воспринимающей излучение. Поэтому для получения заметных электрических токов при измерении малых яркостей объектов требуется значительное увеличение площади фотоэлемента. Для такого фотоприемника на камере необходимо правильно найти место; выгодно расположить фотоэлемент большой площади вокруг объектива.

По спектральной чувствительности селеновые элементы выгодны для экспозиционных систем, так как она близка к спектральной чувствительности фотопленок.

В последние годы у селенового фотоэлемента появился серьезный соперник — фоторезистор, электрическое сопротивление которого зависит от освещенности. Фоторезисторы обладают значительно большей чувствительностью, причем она практически не зависит от их площади, поэтому фоторезисторы можно делать компактными и помещать их в любом месте фотоаппарата, даже позади объектива, где освещенность значительно меньше, чем у открытого фотоприемника, находящегося снаружи (рис. 2).

Недостатком фоторезисторов по сравнению с фотоэлементами является то, что для получения электрического тока в цепь гальванометра (или другого измерительного устройства) должен быть включен источник питания, например, в виде сухих элементов или аккумуляторов.

Отечественной промышленностью выпускаются фоторезисторы, чувствительные к видимому свету, с использованием сернистого кадмия и селенистого кадмия. Максимум спектральной чувствительности сернистокадмиевого фоторезистора СФ2-2 в «Ладе» и «Соколе» находится в области от 600 до 700 *нг*, то есть сдвинут в область красных лучей.

По габаритам фоторезисторы значительно меньше, чем селеновые фотоэлементы. Светочувствительная площадь фоторезистора — порядка 30—50 *мм*², в то время как у фотоэлементов она достигает 1000 *мм*². Фоторезисторы имеют разнообразное конструктивное оформление: чаще всего они прямоугольные или круглые, а также специальные, например, со светочувствительным слоем, нанесенным на зеркало в однообъективном зеркальном фотоаппарате. Светочувствительный слой чаще всего имеет форму извилистой дорожки, проходящей между двумя электродами. Слой заключают в корпус из пластмассы или металла, а сверху защищают стеклянной пластинкой (рис. 3).

С помощью фоторезисторов, благодаря их высокой чувствительности, можно измерять освещенности на их поверхности от долей люкса приблизительно до 1000 *лк*. Применение фоторезисторов в экспонометрических устройствах фотоаппаратов позволило измерять яркости объектов съемки порядка нескольких десятых долей нита, соответствующие экспозиционным числам от 1 и выше при светочувствительности пленки 65—130 ед. ГОСТа. Для примера укажем, что экспозиционному числу 1 отвечает относительное отверстие объектива 1 : 2 и выдержка затвора 2 *сек*.

На точность измерения экспозиции с помощью фоторезисторов влияют инерционность, температурный коэффициент, стабильность. Фоторезисторы обладают значительной инерционностью, которая связана со скоростью реакции на воздействие светового потока, причем инерционность возрастает по мере уменьшения освещенности на светочувствительной площадке фоторезистора.

В том случае, когда фоторезистор освещен предварительно, перед измерением экспозиции, как это бывает в фотоаппарате или экспонометре, его инерционность практически не влияет на точность показаний экспонометрического устройства.

Большее влияние на точность измерения экспозиции оказывает температура окружающей среды. Температурный коэффициент характеризует изменение фототока в процентах при изменении температуры на 1°С. У лучших фоторезисторов температурный коэффициент уменьшен до 0,1—0,2% на 1°С. Фоторезистор СФ2-2 имеет коэффициент порядка 0,3% на 1°С (при освещенности 200 *лк*), следовательно, в диапазоне температур от —20°С до +30°С изменение фототока составит 15%. Для исключения влияния температуры нередко в схемах экспонометров применяются термисторы, которые компенсируют изменение фототока резистора, так как имеют температурный коэффициент, противоположный по знаку коэффициенту фоторезистора.

На точность измерений оказывает влияние усталость фоторезистора, выражающаяся в изменении фототока после длительного освещения чувствительного слоя; обычно она не превышает нескольких процентов.

Считается, что стабильность работы каждого образца фоторезистора находится в пределах ±10%, то есть отклонение значений фототока при определенной освещенности при различных измерениях не превышает 10%. Отечественные фоторезисторы, благодаря надежной герметизации светочувствительного слоя, обладают высокой стабильностью.

Все перечисленные погрешности, зависящие от характеристик фоторезистора, укладываются в допустимые пределы, определяемые фотографической широтой фотоматериала.

Благодаря применению фоторезисторов в экспонометрических устройствах

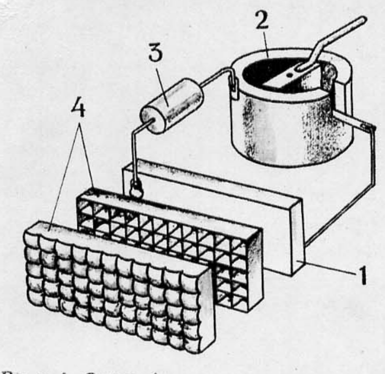


Рис. 1. Схема фотоэкспонометра с селеновым фотоэлементом: *1* — фотоэлемент; *2* — гальванометр; *3* — добавочное сопротивление; *4* — ограничитель поля зрения (ячеистая линза и решетка).

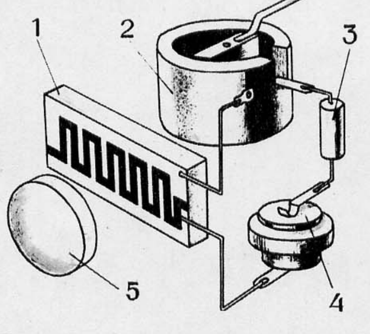


Рис. 2. Схема фотоэкспонометра с фоторезистором: *1* — фоторезистор; *2* — гальванометр; *3* — добавочное сопротивление; *4* — источник питания; *5* — ограничитель поля зрения (линза).

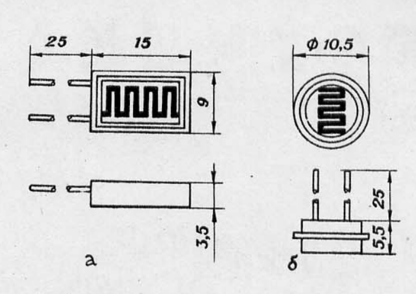


Рис. 3. Фоторезисторы отечественного производства: *а* — тип СФ2-2; *б* — тип СФ2-5.

стало возможным измерение света через объектив (рис. 4) *. Так как фоторезисторы имеют высокую чувствительность, можно значительно ограничивать поле зрения, в котором измеряется яркость объектов, то есть измерять яркость лишь некоторых предметов, попадающих в кадр, например сюжетно важных объектов. Для измерения малых яркостей применяют специальные накладные экспонометры с усилением фототока, получаемого от фоторезистора (так называемые «бустеры»). С помощью таких устройств измеряют даже яркости, соответствующие экспозиционным числам — 3,5 или — 4,5 при светочувствительности фотоматериала 90 ед. ГОСТа.

В фотоаппаратах с электронными затворами применяют исключительно фоторезисторы. В зависимости от сопротивления фоторезистора, меняющегося при измерении освещенности, устанавливается выдержка затвора (см. «Советское фото», 1966, № 10, стр. 38—39). Недостатком такого устройства установки экспозиции является то, что перед съемкой может выбираться лишь диафрагма, а какая получится выдержка, неизвестно ни до ни после нажатия на спусковую кнопку. Несмотря на это неудобство, появляется все больше фотоаппаратов с такой установкой экспозиции, так как в камере не нужно встраивать гальванометры, которые дорого стоят и боятся ударов и сотрясений.

Лишь с появлением миниатюрных фоторезисторов появилась возможность применять в экспонометрических устройствах по нескольку фотоприемников, соединенных таким образом, чтобы можно было измерять и учитывать контраст объектов (например, в системах «компенсатор контрастного освещения», как в зеркальном фотоаппарате «Минольта SR-T-101»), а также устранять влияние света, попадающего в окуляр («Альпа Рефлекс 9d»). В фотоаппаратах незеркального типа для учета контраста применяются фоторезисторы со сложной формой светочувствительного слоя и несколькими электродами (см. «Советское фото», 1968, № 1, стр. 37—38). Нелинейность зависимости сопротивления фоторезистора от освещенности была использована для автоматической фокусировки объектива в макетах японского фотоаппарата «Канон Аутофокус».

Фоторезисторы с успехом применяются для измерения яркости объектов компенсационными методами (рис. 5). Например, в электрических мостовых схемах в одно из плечей включается фоторезистор, а в другое плечо — переменное сопротивление, регулируемое до тех пор, пока ток в диагонали моста не достигнет нулевого значения. Такое измерение яркости выгодно применять в полуавтоматических фотоаппаратах, используя сравнительно простой и дешевый гальванометр нулевого типа.

Фоторезисторы получили большое распространение не только в фотоаппаратах, но и в кинокамерах, экспонометрах и т. д.

В настоящее время в автоматизированных узкопленочных кинокамерах применяются почти исключительно фоторезисторы, а не селеновые фотоэлементы. Используются вариообъективы с изменением фокусного расстояния в широком диапазоне. Как известно, для большей точности экспозиция в таких системах измеряется через съемочный объектив, поэтому без высокочувствительного и компактного фоторезистора не обойтись. Примерная схема размещения фоторезистора в киносъемочной камере показана на рис. 6. Питается фоторезистор от тех же элементов, что и электродвигатель, транспортирующий кинопленку или выполняющий другие операции в кинокамере.

В ручных автономных экспонометрах фоторезисторы позволяют не только измерять очень малые яркости, но и ограничивать поле зрения (угол восприятия) фотоприемника небольшим участком — «пятном» в центре поля зрения. Например, в экспонометре «Асахи Спот-метер» этот угол составляет всего 1°.

Таким образом, можно ожидать, что благодаря своим достоинствам фоторезисторы найдут в дальнейшем еще более широкое применение в фотоаппаратах и кинокамерах как в сложных, так и в простых моделях. Впрочем, для самых простых автоматических камер селеновые фотоэлементы, по-видимому, еще долго не потеряют своего значения. Особенно перспективно использование фоторезисторов в электронных системах установки экспозиции (электронные фотозатворы и др.), в схемах компенсационного типа и т. д. Использование фоторезисторов окажется полезным для решения важной задачи — полной автоматизации процесса съемки в любительских фотоаппаратах и кинокамерах.

М. ШУЛЬМАН,
кандидат технических наук,
М. ШТЫКАН,
инженер

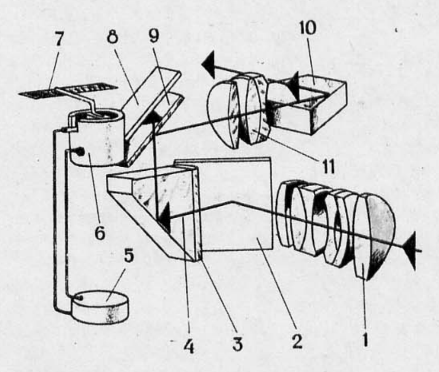


Рис. 4. Система измерения экспозиции фотоаппарата «Олимпус Пен FT»: *1* — объектив; *2* — «моргающее» зеркало; *3* — матовое стекло; *4* — призма; *5* — элемент (1,3 *в*); *6* — гальванометр; *7* — шкала диафрагм; *8* — фоторезистор; *9* — полупрозрачное зеркало; *10* — призма; *11* — окуляр.

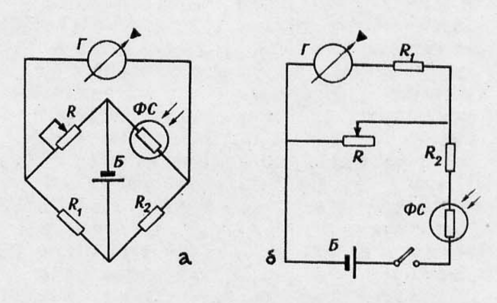
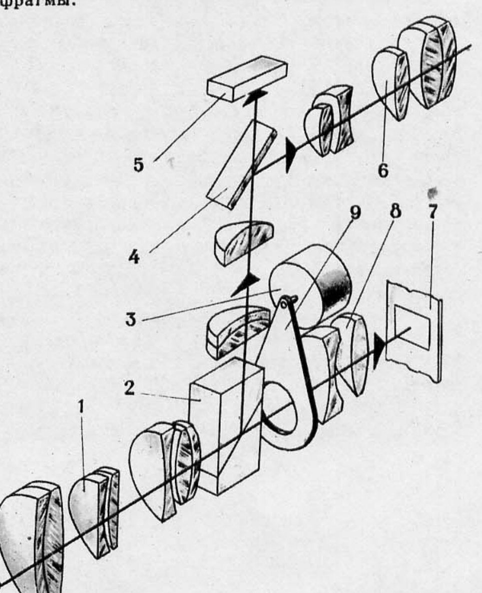
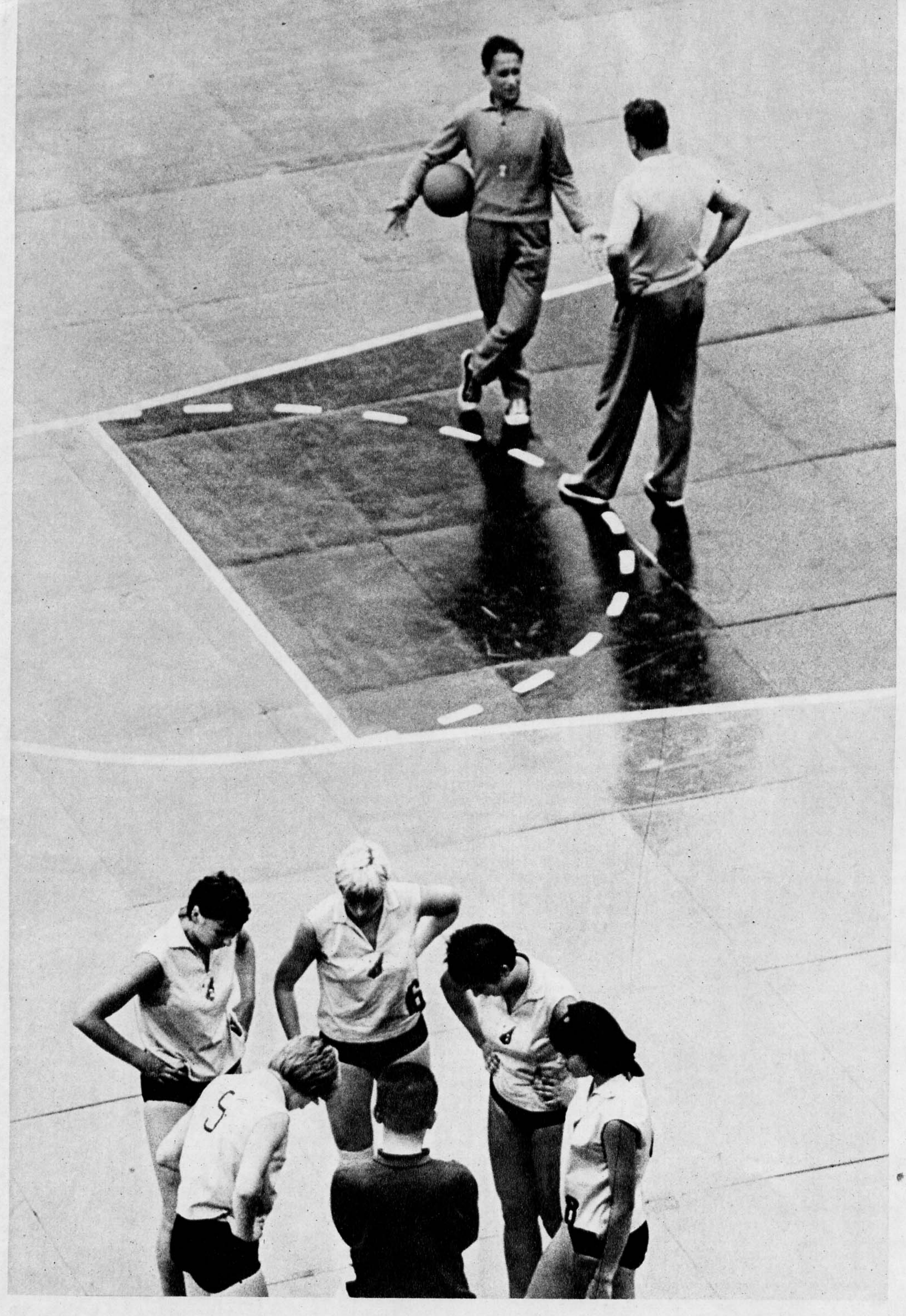


Рис. 5. Схема полуавтоматической установки экспозиции компенсационного типа: *а* — электрическая мостовая схема; *б* — электрическая схема фотоаппарата «Мамия Супер Делюкс».

Рис. 6. Схема размещения фоторезистора за съемочным объективом в киносъемочной камере: *1* — оптическая насадка переменного увеличения; *2* — призма со светоделительной гранью; *3* — гальванометр; *4* — полупрозрачное зеркало; *5* — фоторезистор; *6* — визир; *7* — пленка; *8* — объектив; *9* — лепесток диафрагмы.

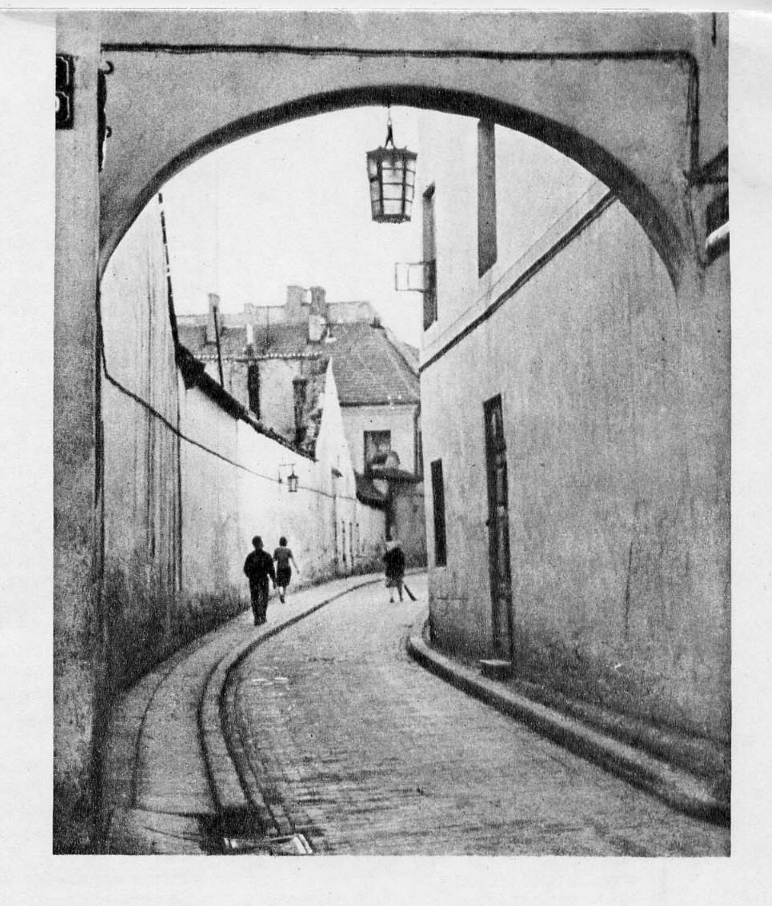


* См. «Советское фото», 1967, № 9, стр. 36—38.



СНИМАЮТ ФОТОЛЮБИТЕЛИ

И. НИКОЛАЕВ (Москва). Тайм-аут



СТАРЫЙ ВИЛЬНЮС

Перед фотографом стояла задача показать своеобразие старого города — его узкие улицы, черепичные крыши, старомодные фонари. Трудность заключалась в правильном выборе точки съемки и освещения.

Автор решил снимать на повороте. В результате линия тротуара, идущего из левого угла, как бы уводит взгляд в глубь кадра. Удачно выбрано освещение: темный передний план и светлое пятно на втором плане. Постепенное увеличение света создает своеобразную тональность, усиливающую линейную перспективу. Светлое пятно явилось зрительным центром снимка. Чтобы оживить снимок, в кадр введены фигуры людей. Правильно, что они уходят в глубь кадра. Поэтому, хотя изображения людей расположены рядом со зрительным центром фотографии, они не задерживают взгляда.

Эти средства, подчеркнувшие глубину пространства, оживили мало выигрышный фотографически сюжет.

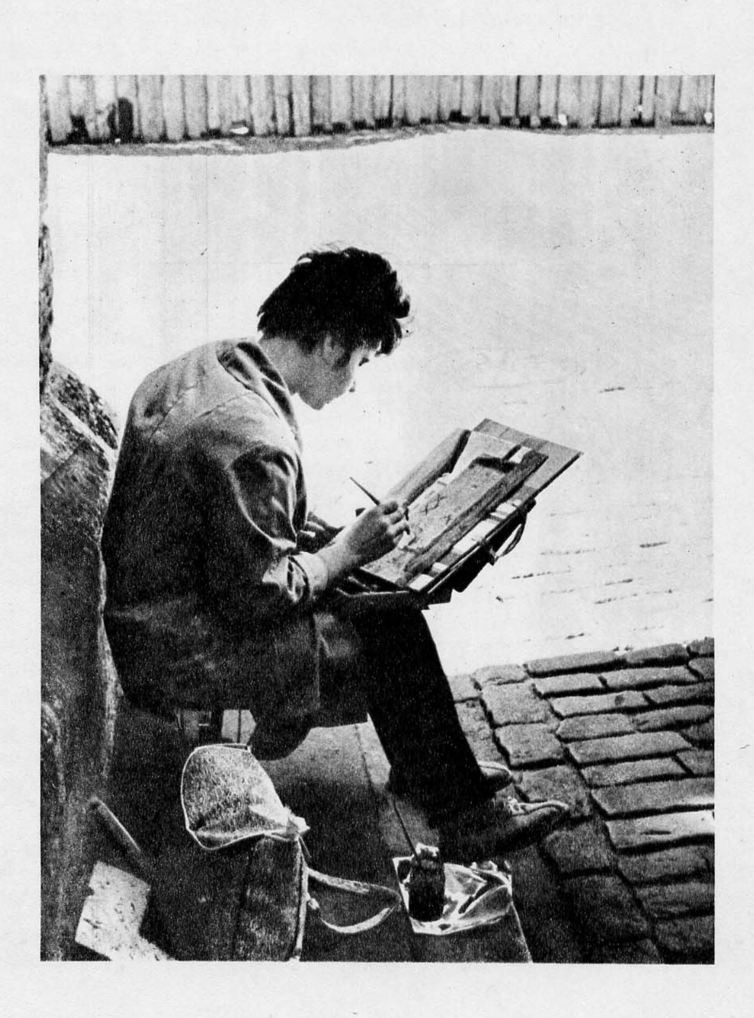
Трудность съемки заключалась еще и в том, что, несмотря на плохое освещение, требовалось сильно диафрагмировать объектив, чтобы сюжетно важные детали первого плана получились достаточно резкими. Выручила пленка высокой чувствительности.

Снимок сделан камерой «Зенит-3», объектив «Гелиос-44», диафрагма 8, выдержка 1/125 *сек.*

Пленка 180 ед. ГОСТа, проявитель стандартный № 2, время проявления 12 *мин*, $t = 18°$. Бумага «Унибром» № 4, проявитель Чибисова.

Фото И. ПОПЛАВСКОГО

ХУДОЖНИК



Снимок интересен по световому решению. Ярко освещенная мостовая контрастирует с фигурой первого плана, находящейся в тени.

Автор поступил правильно, определив выдержку по теневым участкам. Этим была достигнута хорошая проработка теней. Правда, при этом негатив в светах получился очень плотным, но в данном сюжете освещенный участок является лишь фоном.

Фотография правильно отпечатана. Если бы автор пропечатал мостовую, то фигура проецировалась бы на серый фон. Снимок получился бы более вялым, пропало ощущение яркого солнечного дня.

При съемке контрастных объектов особенно важен выбор выдержки и режима проявления. Выдержку чаще всего определяют по сюжетно важному участку, как и было сделано в данном случае. Главное, не перепроявить негатив. Иначе контраст еще больше повысится и плотности освещенных участков (светов) будут столь большими, что пропечатать их будет трудно.

Для смягчения контраста негатива, когда требуется проработка и светлых и теневых участков, часто прибегают к передержке и сокращают время проявления. Таким образом, прорабатываются и света и тени, но негатив не получает больших плотностей. Зерно при таком способе обработки также уменьшается. Для смягчения контраста применяют также более мягкую фотобумагу (№ 1, 2). Часто при печати контрастных негативов приходится перекрывать и пропечатывать отдельные участки изображения. Для этого дается общая выдержка, нужная для теневых участков, затем теневые участки перекрывают маской из черной бумаги (опытные печатники это делают руками) и продолжают экспонировать плотные участки (света) негатива.

Фотоаппарат «Зенит-3», объектив «Гелиос-44», диафрагма 8, выдержка 1/125 *сек.*

Пленка 180 ед. ГОСТа, проявитель стандартный № 2, время проявления 12 *мин*, $t = 18°$. Бумага «Унибром» № 3, проявитель Чибисова.

ФИКСИРУЮЩИЕ ПРОЯВИТЕЛИ

Обычная обработка фотоматериалов, содержащих галоидное серебро, проводится в несколько этапов — их проявляют, быстро промывают, фиксируют и окончательно промывают. В течение 70 лет делались попытки сократить и упростить этот процесс. Предложено было, в частности, проводить проявление и фиксирование в одном растворе. «Однованный» способ обработки известен давно. Преимущества его таковы: экономится время и рабочее место, упрощается процесс, исключается опасность перепроявления, уменьшается зависимость качества изображения от температуры и способа перемешивания раствора.

Однако, так как закрепление и проявление происходят одновременно, то избирательное восстановление галоидного серебра в металлическое сопровождается растворением галоидного серебра; между тем восстановлению подлежат только нерастворяемые микрокристаллы галоидного серебра.

При использовании проявляющих веществ с относительно большим индукционным периодом * возникают значительные трудности, так как материал фиксируется быстрее, чем проявляется. Поэтому раньше фиксирующие проявители не находили широкого применения, так как не удавалось устранить основные недостатки этого метода: понижение светочувствительности, плотности и коэффициента контрастности, а также значительное образование вуали.

Сейчас разработаны рецепты, которые позволяют в значительной степени устранить недостатки однорастворного метода. Фиксирующие проявители в настоящее время широко применяются для быстрой обработки светочувствительных материалов, например в аэрофотографии, при съемке запуска ракет, фотографировании экрана радиолокатора и осциллографа и т. д.

Однако универсального рецепта не существует. Необходимо в каждом отдельном случае подбирать соотношение между скоростью проявления и скоростью фиксирования в зависимости от светочувствительности пленки. Большое значение при этом имеет также толщина слоя.

Современные фиксирующие проявители составляются главным образом на основе фенидона, который имеет небольшой индукционный период и хорошо работает в сочетании с гидрохиноном. Использование фенидона позволяет получить гораздо более перспективные фиксирующие проявители, чем применявшиеся до сих пор метолгидрохиноновые.

Применяемый обычно в качестве фиксирующего компонента гипосульфит натрия имеет серьезные недостатки: он вызывает быстрое потемнение раствора при работе и образование осадка. Дело в том, что растворенное гипосульфитом галоидное серебро не остается в растворе, а восстанавливается проявителем, причем восстановленное металлическое серебро выпадает в осадок.

Для замены гипосульфита натрия предложено большое количество органических серосодержащих соединений, однако ввиду их высокой стоимости они применяются пока при быстром фиксировании в некоторых специальных случаях. При медленном фиксировании в раствор приходится вводить вещества, препятствующие выпадению осадка.

Из сказанного следует, что фиксирующие проявители вышли уже из стадии фотографических курьезов, но в настоящее время они применяются только в специальных целях.

В качестве примера рецепта фиксирующего проявителя ниже приводится состав, предназначенный для обработки фотобумаги нормального контраста (контрастные и особоконтрастные фотобумаги в этом растворе дают изображение неприятного коричневатого оттенка). Продолжительность обработки — 5 *мин.* Заключительная промывка проводится как обычно.

Трилон Б	20 *г*
Сульфит безв.	20 *г*
Гидрохинон	20 *г*
Фенидон	1 *г*
Натрий едкий	20 *г*
Гипосульфит крист.	120 *г*
Калий бромистый	10 *г*
Вода	до 1 *л*

Из журнала «Фотографи» (ГДР)

---

* Время, протекающее между соприкосновением проявителя с кристаллом галоидного серебра и началом проявления.

ОТВЕЧАЕМ ЧИТАТЕЛЯМ

СЪЕМКА ДВИЖУЩИХСЯ ОБЪЕКТОВ

По просьбе В. Мащенко (Харьков) и других читателей ниже рассказывается о том, как влияет направление движения шторного затвора на изображение быстродвижущихся объектов.

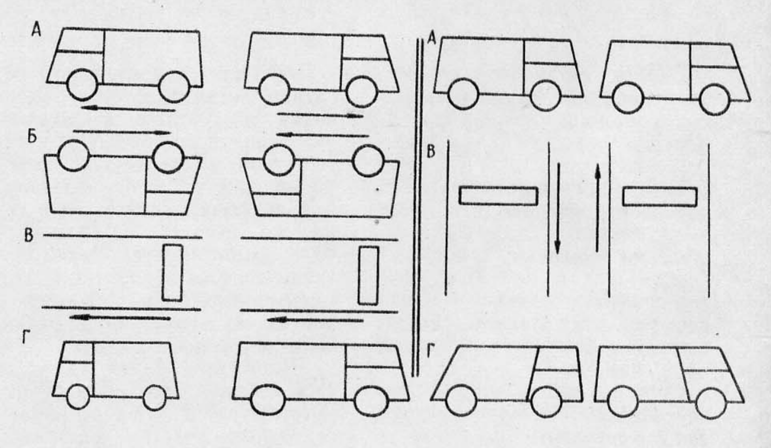


Схема движения объекта съемки и шторок затвора

Изображение на пленке, как известно, получается зеркальным и перевернутым. Поэтому, если щель шторки движется в одном направлении с быстро движущимся объектом, то изображение начнет появляться на пленке с передней части объекта. Например, если говорить об автомобиле, то сначала появятся фары, а затем стоп-сигналы. Таким образом, изображение как бы двигается навстречу ходу затвора. Поэтому движущаяся машина на снимке получится сжатой. И наоборот, если движение машины противоположно движению шторки, то изображение начнет появляться на пленке с задней части. Так как при этом объект движется в одном направлении со шторкой, то изображение получается вытянутым.

При движении шторок перпендикулярно движению объекта изображение на пленке сдвигается по диагонали.

Наиболее неприятно удлинение объекта, так как при этом заметнее искажения. Поэтому надо стремиться к тому, чтобы движение шторок и самого объекта совпадали (при этом оптическое изображение объекта будет двигаться в обратном направлении).

Для предупреждения искажений надо знать, как движутся шторки фотокамер. У большинства отечественных аппаратов шторки движутся справа налево (если смотреть со стороны визира). Отсюда рекомендуется при съемке придерживаться следующих правил:

1. При горизонтальном кадре, если объект движется справа налево, камера должна находиться в нормальном положении; при движении слева направо камеру следует перевернуть.

2. При съемке с движущегося транспорта, если объект слева по направлению движения, камера находится в нормальном положении; при съемке справа по направлению движения камеру необходимо перевернуть.

3. При вертикальном кадре, если объект движется снизу вверх, спуск камеры находится с правой стороны; при движении объекта сверху вниз — спуск камеры должен быть слева.

О ЦВЕТНОЙ ФОТОГРАФИИ

ВАШИ ПЕРВЫЕ ПРОБЫ

По собственному опыту нам известно, что даже самое тщательное изучение теоретических рекомендаций не гарантирует от неудач, когда от теории переходишь к практике цветной фотосъемки.

Большинство фотолюбителей, запасшись цветной пленкой, не очень-то склонны пускать ее в дело зимой. Если только любитель фотографии не является одновременно энтузиастом лыжного спорта, будем к нему снисходительны: он, безусловно, не имея собственного опыта цветной съемки, скептически отнесется к рассуждениям о цветовых оттенках на снегу и будет ждать первой зелени, чтобы получить на снимках «настоящий», то есть сочный, яркий, насыщенный цвет. Не менее терпеливо будет он дожидаться и солнечной погоды — желание испытать съемку на цвет в пасмурные дни, в дождь, в туман приходит немного позже.

Впервые получив возможность запечатлевать естественные цвета, владелец фотоаппарата как бы забывает на время о своем «сюжетном» и «композиционном» опыте, накопленном в «черно-белый» период: можно поручиться, что на первые цветные пленки многие из окружающих нас объектов попадут и только благодаря своей яркой окраске. Кто избежал искушения «убить» хотя бы несколько кадров, скажем, на ярко-желтые соцветия одуванчиков, так резко контрастирующие с сочным зеленым цветом молодой травы?

Этим надо переболеть, к цвету надо привыкнуть, чтобы в дальнейшем выбирать объекты для съемки в естественных цветах не по признаку их яркости или цветового контраста с окружающим, а прежде всего по «смысловому» признаку. На первые цветные пленки, где доминирует не содержание, а сплошь и рядом кричащая, лезущая в глаза форма, следует смотреть как на дань неизбежному любопытству («а как это получится?!»), простительному для новообращенных.

Однако не надо считать, что эти пленки потрачены зря. Что бы на них ни было запечатлено, они наверняка принесли фотолюбителю какую-то крупицу практического опыта. Поэтому они тоже заслуживают тщательного анализа.

НЕПРАВИЛЬНАЯ ЭКСПОЗИЦИЯ — ПРИЧИНА НЕУДАЧ

Наиболее «критичным» из всех факторов, определяющих качество цветного изображения, является, как известно, величина экспозиции при съемке. Это относится к съемке на пленку ДС или ЛН, дающую цветные негативы, и в еще большей степени — к съемке на пленку ЦО, дающую сразу цветной диапозитив *.

Конечно, необходимое сочетание выдержки и диафрагмы для каждого снимка нам помогает подобрать экспонометр. Однако не только в пасмурный, но и в солнечный день придется вносить в его показания некоторую поправку. Величину ее, к сожалению, в каждом конкретном случае может подсказать только опыт; естественно, что первые пленки должны быть отсняты строго «по экспонометру» без таких поправок. На них то и дело встречаются (не правда ли?) явно неправильно экспонированные кадры. Это вполне закономерно, хотя в популярной фотографической литературе и принято считать экспонометр панацеей от всех бед. Разберемся же, в чем дело, почему в его показания в ряде случаев приходится вносить поправки, и как сделать, чтобы таких случаев было поменьше. При этом, конечно, имеется в виду, что экспонометр исправен.

Итак, существует три основные погрешности измерения: во-первых, при съемке на воздухе (в частности, при пейзажной съемке) в окно экспонометра обычно «заглядывает» небо и прибор показывает несколько более высокую освещенность, чем та, какой в данный момент характеризуется объект, выбранный для съемки. Во-вторых, поле зрения экспонометра отличается по величине от поля зрения объектива, установленного на аппарате, и, таким образом, средняя освещенность этого поля может оказаться иной, даже если мы будем старательно наклонять окно экспонометра к земле, как это принято делать для «устранения неба». В-третьих, подчеркнем еще раз, что нас интересует не вообще интегральная яркость кадра, которую только и может показать экспонометр, а яркость объекта съемки, занимающего, как правило, лишь какую-то часть кадра, а иногда яркость какой-нибудь небольшой детали, которая занимает вовсе ничтожную площадь. Чтобы экспонометр показал ее яркость, то есть учел количество света, отражаемого именно этой деталью, нужно специально поднести прибор вплотную к ней и постараться, чтобы в его окно не попадал свет, отражаемый другими предметами, и уж безусловно не попадали прямые солнечные лучи.

Свойство экспонометра давать усредненное показание может проявиться в особенно нежелательной степени при съемке против света. Именно здесь реально существует опасность замера яркости прямых солнечных лучей. Правда, в черно-белой фотографии преимущественное использование «встречного» света уже вышло из моды, однако в цветной фотографии из встречного света еще «не выжато» все то действительно интересное, что он может дать. В связи с этим предупреждаем всех сторонников съемки против света: во избежание значительных недодержек целесообразно, замерив освещенность экспонометром, увеличить экспозицию не менее чем в полтора раза против полученной величины. Еще лучше, если предоставляется возможность (а при съемке пейзажа такая возможность существует почти всегда!) прибегнуть к доброму старому фотографическому методу — методу проб.

Вообще же не следует начинать работу в цвете со съемки против света. Ведь цветной снимок, сделанный даже при «плоском» освещении, когда солнце находится за спиной фотографа, может получиться не менее выразительным благодаря цветовым контрастам.

ЦВЕТНЫЕ ИЗОБРАЖЕНИЯ НА ПЛЕНКЕ.

Нормально экспонированный цветной негатив характеризуется насыщенными, сочными цветами; наряду с этим его отличает, как и в черно-белой фотографии, достаточно высокая, но не чрезмерная плотность.

Продолжение. Начало см. в № 7, 8.

* Чтобы не возвращаться к торговым обозначениям цветных пленок, отметим, что эти обозначения не являются международными, в отличие от понятий «ортохром», «панхром» и т. п., принятых в черно-белой фотографии. Пленка ДС — это отечественная негативная пленка, рассчитанная на цветовую температуру дневного света (откуда и происходит ее сокращенное обозначение), а пленка ЛН рассчитана на цветовую температуру ламп накаливания — самого распространенного источника искусственного цвета. «ЦО» означает: цветная обращаемая, то есть дающая сразу не негативное, а позитивное изображение.

Пленки производства ГДР маркируются иначе. За фирменной маркой «ОРВОКОЛОР» указывается обозначение вида пленки: UT — цветная обращаемая для съемки при дневном свете, UK — для съемки при искусственном свете, NC — универсальная негативная пленка для обоих видов освещения. Двухзначное число, стоящее на упаковке этих пленок, характеризует их чувствительность в единицах, принятых в ГДР.

Нормально экспонированный диапозитив, то есть позитив на обращаемой пленке, отличается также высокой сочностью («бриллиантностью») цветов при достаточной, несколько большей, чем у негатива, плотности. Тусклые, бледные цвета при чрезмерной прозрачности кадра в целом указывают на передержку; очень темный кадр, цвета которого все же сохраняют сочность, говорит о недодержке. При сильной недодержке кадр настолько темен, что «гаснут» цвета. Таким образом, здесь мы имеем дело с картиной, прямо противоположной той, к какой мы привыкли в черно-белой фотографии. Это вполне естественно, если учесть, что там нам приходилось получать на пленке негативное изображение, а здесь речь идет о позитивном *.

ЧТО НЕ СЛЕДУЕТ СНИМАТЬ НА ЦВЕТ

Самым уязвимым местом цветной фотографии при использовании негативной пленки с последующим получением отпечатков на бумаге является недостаточно качественная передача белого цвета. На снимках самых опытных мастеров вы не увидите сахарной белизны облаков или снега: то, что в натуре было ослепительно белым, здесь непременно имеет заметную примесь желтого, розового, голубого цветов. Белые детали объекта съемки удается передать без цветовых искажений только на цветном диапозитиве.

Поэтому, если главный объект съемки чисто белого цвета, то лучше сфотографировать данный сюжет на цветную обращаемую (или, возможно, даже на черно-белую) пленку. Если же речь идет о съемке целиком белого объекта — тут же безоговорочно следует воздержаться от применения даже обращаемого цветного фотоматериала: снимать на цвет здесь просто бессмысленно.

Не очень интересны сделанные на цветной пленке снимки зданий и памятников, особенно если съемка производилась в пасмурную погоду (впрочем, это относится далеко не ко всем архитектурным объектам).

Независимо от сюжета цветной снимок не должен быть слащавым, не должен напоминать лакированные видовые открытки. Сказать об этом необходимо хотя бы потому, что на цветной пленке изображение иногда получается как бы приукрашенным без умысла фотографа. Особенно часто это случается при съемке на импортной пленке с чрезмерно сочными по цвету красителями. Но та же опасность, хотя в меньшей степени, грозит и фотолюбителям, применяющим отечественную пленку.

ГОРОДСКОЙ ПЕЙЗАЖ ВЕЧЕРОМ И НОЧЬЮ

Особый вид цветной пейзажной съемки — это городские пейзажи, снятые в сумерки и поздним вечером. Современный большой город освещен в эту пору не только желтоватым или зеленоватым светом фонарей, но и многоцветными огнями реклам. В праздничные дни добавляются огни иллюминации и фейерверков. Для съемки этих сюжетов берется пленка ДС (или импортная NC), а если желательно получить цветной диапозитив — ЦО (или, соответственно, импортная UT).

Такой съемке благоприятствует дождливая погода, когда каждое пятнышко света отражается на мокрой мостовой, придавая снимкам особую выразительность и к тому же увеличивая общую освещенность городской улицы. В ясные вечера для увеличения освещенности улиц, вдоль которых уже зажглись огни, можно воспользоваться, например, светом закатного неба. Для этого придется выйти на съемку пораньше, пока небо на западе еще слегка светится и силуэты зданий, которые попадут в кадр, отчетливо вырисовываются на нем.

В последнее время часто появляются цветные снимки ночного города, снятые со сравнительно большой выдержкой — несколько десятков секунд (аппарат при этом, разумеется, ставят на штатив). А так как на улицах и набережных крупных городов даже поздним вечером не уменьшается сплошной поток машин, то их фары и задние фонари прочерчивают на снимках многочисленные белые и красные полосы. Снимки с такими полосами вошли в моду, и порой действительно выходят очень эффектными, хотя с технической точки зрения они свидетельствуют лишь о том, что цветная пленка пока еще недостаточно чувствительна для «моментальной» съемки вечерних улиц, пусть даже ярко освещенных.

НЕБО НА СНИМКЕ

На черно-белых снимках голубое небо, как правило, выходит бледноватым, и его приходится притемнять с помощью желтого светофильтра. На цветных снимках, напротив, голубой цвет неба получается достаточно насыщенным, если, конечно, небо не «передержано», как это бывает при съемке против света и при пейзажной съемке с темным передним планом.

Фотолюбитель, снимающий на цвет, практически не нуждается в каких бы то ни было светофильтрах. Зато солнечную бленду следует применять не только при съемке против света, как это считается обязательным в черно-белой фотографии, но и во всех остальных случаях, даже в пасмурную погоду. Вреда она не принесет, а польза от нее несомненна: она загораживает объектив от бокового рассеянного света, способствующего разбеливанию красок на негативе.

ПОРТРЕТНАЯ СЪЕМКА

Предостережение, одинаково действительное для черно-белой и для цветной фотографии: «не надо учиться на таком трудном жанре, как портретная съемка!», повторяется чуть ли не во всех фотографических руководствах. Однако начинающие фотолюбители редко принимают его во внимание: очень уж велик соблазн поскорее преподнести портретные снимки (а особенно цветные!) своим друзьям и родным, тем более, что многие из них, возможно, впервые в жизни снимаются на цветную пленку. Поэтому надо постараться хотя бы свести к минимуму опасности, подстерегающие любителей цветного портретирования. Чтобы избежать глубоких теней на лице, ярко освещаемом солнцем, подсвечивают тени белым «экраном» (роль экрана может играть, например, побеленная стена дома или раскрытый и освещенный солнцем журнал большого формата, который портретируемый держит в руке). При высоко стоящем солнце под бровями, носом и подбородком появляются тени. Поэтому лучше избирать для портретной съемки не полуденное время, а утренние или вечерние часы, когда солнце стоит ниже. Однако съемка портрета при совсем низко стоящем солнце (например, на закате) нежелательна, ввиду того что в это время в солнечном свете преобладают красные лучи.

Надо остерегаться, наконец, цветных рефлексов, прежде всего зеленых, отбрасываемых освещенной солнцем листвой.

Нет нужды, думается, говорить о нецелесообразности портретной съемки при смешанном — дневном и электрическом — освещении.

Таковы основные ограничения, обусловленные особенностями современных цветофотографических материалов.

И. КОСИНСКИЙ,
З. МЕНБАЕВ

(Продолжение следует)

* Иллюстрации к статье см. на цветной вкладке.

Встреча с «Чайкой»

«Фитиль» — «Фитилю»



СНИМАЮТ ФОТОЛЮБИТЕЛИ

МОСКВА И МОСКВИЧИ

Фото В. МОИСЕЕВА

Профессия шофера помогает фотолюбителю Вячеславу Моисееву за день побывать на многих улицах и площадях столицы, увидеть жизнь москвичей во всем ее многообразии, приметить и зафиксировать интересные жанровые сценки и любопытные ситуации. Вячеслав всего три года занимается фотографией. Но зато все это время кофр с «Зенитом» и набором оптики — его неизменный пассажир. Сама шоферская профессия подсказала фотолюбителю главную тему репортажа — «Москва и москвичи». Тема большая, сложная. Она требует от автора наблюдательности, мгновенной реакции, острого глаза. Словом, необходимо научиться владеть камерой с таким же мастерством, с каким он управляет автомобилем.

И вот — первые удачи. Валентину Николаеву-Терешкову фотолюбитель увидел на проспекте Калинина, он успел лишь раз нажать на кнопку затвора. Фотография, как видите, получилась живой, непосредственной.

Другая встреча — с писателем Сергеем Михалковым. Автор не сомневался (не сомневались и мы в редакции), что у главного редактора «Фитиля» не может быть никаких разногласий с ОРУДом, но выразительность фотокадра невольно наводит на мысль, что «нет правил без исключения...»

В этих зорко подмеченных кадрах многое сказано о дорогих нашему сердцу москвичах. И можно пожелать Вячеславу Моисееву новых творческих находок.

Р. ТАГИЕВ



В президиуме вечера, посвященного подведению итогов Всесоюзной юбилейной фотовыставки «На страже Родины». Слева направо: начальник отдела печати Главного политического управления Советской Армии и Военно-Морского Флота генерал-майор В. С. Рябов, секретарь Союза журналистов СССР В. И. Чернышев, председатель Оргкомитета выставки дважды Герой Советского Союза генерал армии П. И. Батов, заместитель председателя Оргкомитета и председатель жюри выставки полковник И. Ф. Власов, член жюри выставки капитан 1 ранга В. Г. Коршунов. Фото А. Суворова

НАГРАДЫ ВРУЧЕНЫ

К ИТОГАМ ВСЕСОЮЗНОЙ ЮБИЛЕЙНОЙ ФОТОВЫСТАВКИ «НА СТРАЖЕ РОДИНЫ»



Председатель Оргкомитета Всесоюзной юбилейной фотовыставки дважды Герой Советского Союза генерал армии П. И. Батов вручает диплом и первую премию старейшему военному фотожурналисту А. М. Прохорову.

Фото Р. Рязанова

Торжественным был вечер, состоявшийся в Центральном Доме журналиста. В концертном зале собрались организаторы и участники Всесоюзной юбилейной фотовыставки «На страже Родины», чтобы подвести ее итоги. Эта выставка, как уже рассказывал наш журнал, была посвящена 50-летию Советских Вооруженных Сил и в течение месяца экспонировалась в Центральном выставочном зале столицы — Манеже.

В президиуме собрания — председатель Организационного комитета выставки дважды Герой Советского Союза генерал армии П. И. Батов, его заместитель — полковник И. Ф. Власов, секретарь правления Союза журналистов СССР В. И. Чернышев, начальник отдела печати Главного политического управления Советской Армии и Военно-Морского Флота генерал-майор В. С. Рябов, члены жюри.

С сообщением об итогах выставки выступил П. И. Батов. От имени Министерства обороны СССР он выразил благодарность Союзу журналистов, Всесоюзной фотосекции, фотожурналистам за инициативу в организации и проведении выставки.

— Выставка имела большой успех, — сказал тов. Батов. — Об этом свидетельствует тот факт, что ее посетили десятки тысяч москвичей и гостей столицы. Многие из них высоко оценили фотографические произведения — за публицистичность, правдивый и впечатляющий показ героического боевого пути Советских Вооруженных Сил, пройденного под руководством Коммунистической партии. Особенно хочется отметить творческую активность фотожурналистов, которые представили большое количество высокохудожественных работ, составивших богатую и яркую экспозицию. В этой активности — проявление любви фотожурналистов к военно-патриотической теме, неразрывной связи их творчества с жизнью и службой защитников нашей Отчизны. За это большое спасибо мастерам фотожурналистики от воинов Армии и Флота!

Мы признательны и благодарны Союзу журналистов СССР также и за то, что он передал эту замечательную выставку в дар Вооруженным Силам. Теперь она, став передвижной, побывает во многих воинских частях. Произведения, составившие ее экспозицию, будут способствовать патриотическому воспитанию советских воинов.

Полковник И. Ф. Власов — председатель жюри выставки — огласил постановление о присуждении премий авторам работ, признанных лучшими, сообщил о присуждении призов, учрежденных редакциями центральных газет и журналов, ЦК ДОСААФ.

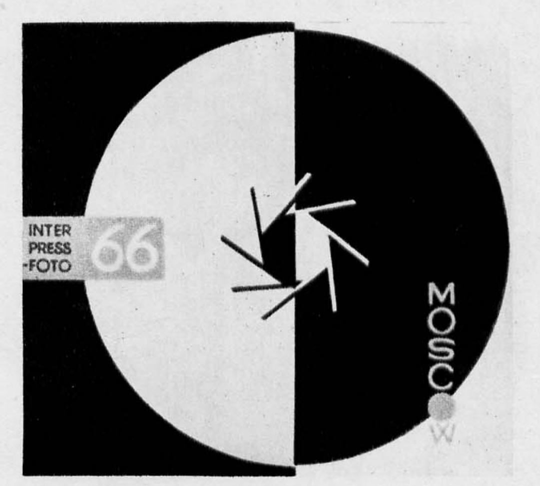
П. И. Батов вручил победителям премии и сердечно поздравил ветерана советской военной фотожурналистики А. М. Прохорова с большим творческим успехом. Первая премия была вручена также Г. Шутову — фоторепортеру газеты «Красная звезда». Награды получили и другие мастера фотожурналистики — М. Редькин, Э. Евзерихин, Г. Санько, В. Кинеловский, Г. Самсонов, А. Морозов, А. Межуев, И. Озерский, Л. Поликашин, Б. Иванов и другие.

С приветственным словом к награжденным, ко всем участникам выставки обратились начальник отдела печати Главного политического управления Советской Армии и Военно-Морского Флота генерал-майор В. С. Рябов, председатель Всесоюзной фотосекции Союза журналистов СССР М. И. Бугаева, секретарь правления Союза журналистов СССР В. И. Чернышев.

— Военно-патриотическая тема дает большой простор для творчества, это убедительно показывают итоги выставки, — заявил генерал-майор В. С. Рябов. — Пусть фотомастера чаще обращаются к этой теме, их труд служит благородному делу — воспитанию защитников нашей социалистической Родины в духе преданности партии и народу.

ВЫСТАВКУ „ИНТЕРПРЕСС-ФОТО 66"

ПОСЕТИЛО 2 000 000 ЗРИТЕЛЕЙ



Москва — Ленинград — Минск — Кишинев — Киев — Рига — Одесса — Баку — Львов — Челябинск — Пермь — Казань — Уфа — Ростов-на-Дону... Таков маршрут шествия по нашей стране выставки «Интерпресс-фото 66».

Более чем полтора года экспозиция в центре неослабного внимания любителей фотографического искусства нашей страны.

Свыше двух миллионов зрителей осмотрели выставку! Центральная, республиканская и местная пресса опубликовала обзоры экспозиции, фотографии с выставки. Анонсы в газетах и журналах, передачи по радио и телевидению предвещали появление «Интерпресс-фото» в очередном городе. Достаточно было появиться на газетной полосе нескольким фотографиям с выставки, чтобы привлечь широкое внимание зрителей.

Можно подвести некоторые итоги демонстрации выставки «Интерпресс-фото 66» в городах нашей страны. Эта экспозиция оказала — не могла не оказать — определенное влияние на творческий климат нашей фотографической жизни, на эстетическое воспитание широкой аудитории зрителей.

Работы, представленные на «Интерпресс-фото 66», привлекли внимание как достоверный источник информации о важнейших событиях в современном мире, о жизни, духовных поисках людей всех стран, континентов, цветов кожи. В многочисленных статьях и высказываниях о выставке указывалось, что ее девиз — «За мир и дружбу, за гуманизм и прогресс!» определил основное направление всех экспонатов, обусловил общее единое стремление народов мира к миру.

Выставка «Интерпресс - фото 66» продемонстрировала огромные разнообразные возможности простого, ясного, образного, реалистического фотографического искусства, правдиво отображающего современность.

Стилевые особенности фотомастеров разных стран, индивидуальный почерк разных авторов — какие интересные параллели, сопоставления, сравнения, выводы напрашивались сами собой при рассмотрении и анализе фотографий. В этом смысле выставка оказала благотворное влияние на творческие взгляды наших профессиональных мастеров и в особенности — на многочисленных фотолюбителей, способствовала расширению их изобразительного диапазона, раскрытию новых сторон мастерства.

Что же касается того энтузиазма зрителей, который вызвала выставка, то, думается, этот факт должен заставить каждого фотомастера и фотолюбителя задуматься о той великой ответственности, которую он берет на себя, представляя свои работы на суд широкой аудитории. Эстетические критерии нашего народа значительно возросли — он не приемлет фальшивых подделок «под правду», в какую бы красивую и привлекательную форму их ни облекали. Только искренняя, гуманная, глубоко правдивая фотография найдет дорогу к людским сердцам.

ВНИМАНИЮ ФОТОЛЮБИТЕЛЕЙ!

В связи с пожеланиями фотолюбителей на Рижском заводе электроустановочных изделий организовано восстановление хромированных пластин к электроглянцевателям.

Хромированные пластины, пришедшие в негодность, потерявшие зеркальный блеск, можно послать на завод, где они будут восстановлены. Стоимость обработки пластин 30 × 40 *см* — 1 руб. 30 коп., 20 × 30 *см* — 64 коп. На заводе имеется обменный фонд восстановленных пластин, благодаря чему просьбы фотолюбителей удовлетворяются без задержки.

Адрес завода: Рига, ул. А. Деглава, 60

Н. ЧИКАЛОВ, директор завода

ХРОНИКА

Москва. Специальный корреспондент «Правды» Борис Гурнов, вернувшийся из поездки в Демократическую Республику Вьетнам, показал в Центральном Доме журналиста серию документальных снимков, рассказывающих о героической борьбе вьетнамского народа с американскими агрессорами.

*
* *

«Военная медицина на страже здоровья воинов» — под таким названием в Центральном Доме Советской Армии им. М. В. Фрунзе экспонировалась фотовыставка, рассказавшая о славном пути военной медицины в нашей стране, о героизме и мужестве людей в белых халатах.

Алма-Ата. Союз обществ охотников и рыболовов республики объявил о втором фотоконкурсе «Охотничьи и рыболовные богатства Казахской ССР». В конкурсе, который продлится до конца этого года, примут участие члены фотокружков и фотосекций обществ охотников и рыболовов.

Харьков. Недавно здесь был собран трехмиллионный «ФЭД». Юбиляром оказался фотоаппарат новейшей конструкции «ФЭД-Микрон». Сборка этой юбилейной камеры была поручена лучшим слесарям-сборщикам, ударникам коммунистического труда.

Куйбышев. Областной совет Всероссийского общества охраны природы, редакции газет «Волжская коммуна» и «Волжский комсомолец» объявили фотоконкурс «В объективе — край родной». Рассказать о красоте родного края, о людях, влюбленных в природу, заботливо охраняющих и приумножающих ее богатства,— такова цель этого творческого соревнования, которое продлится до 25 декабря нынешнего года.

Тбилиси. В городе организован клуб фотолюбителей. К его открытию была приурочена выставка, на которой экспонировалось около ста работ.

В плане работы клуба — лекции мастеров фотографии, выставки лучших работ членов клуба, знакомство с творчеством московских, ленинградских, рижских фотолюбителей.

Ашхабад. Фотовыставка «Туркменистан-68» демонстрировалась в республиканском доме работников просвещения. Тысячи ашхабадцев познакомились с фотографиями, посвященными рыбакам Каспия, нефтяникам, строителям Каракумского канала имени В. И. Ленина. Экспозицию увидели также в Небит-Даге, Красноводске, Челекене, Чарджоу, Ташаузе.

ПОПРАВКА

В заметке «Призы и дипломы вручены» («Советское фото» № 8) допущена неточность. Вместо «заместитель секретаря...» следует читать — «секретарь Московской городской журналистской организации...»

СОДЕРЖАНИЕ

Рукописи и снимки не возвращаются



НА ОБЛОЖКЕ

1-я стр. Московское лето. Фото Сергея Лидова (Москва)

2-я стр. Такая у нас работа. Фото Вячеслава Витушкина (Москва)

3-я стр. Старые ивы. Фото Леонида Вульфова (Москва)

4-я стр. Юный фотокор. Фото Юрия Меснянкина (Москва)

Главный редактор **М. И. БУГАЕВА**
Редакционная коллегия: **Н. Н. Агокас, Н. И. Драчинский, Л. П. Дыко, Г. А. Истомин, Н. И. Кириллов, А. Г. Комовский, Ю. Г. Пригожин, А. А. Усачев, Г. М. Чудаков (ответственный секретарь)**

Художественный редактор Т. Д. Берсеньевская — Оформление О. А. Кулиша

Адрес редакции: Москва, центр, М. Лубянка, 9 — Цена 40 коп.

Телефоны: отдел искусства фотографии — 294-07-67, отдел техники — 223-86-24, отдел фотолюбителей — 294-82-14, зав. редакцией, для справок — 223-20-46, отдел писем — 294-53-44.

А01074. Подп. к печати 14/VIII-68 г. Зак. 2587. Форм. 62×92¹/₈. 7,25 п. л. 10,53 уч.-изд. л. Т. 220 000

Московская типография № 2 Главполиграфпрома Комитета по печати при Совете Министров СССР
Москва, проспект Мира, 105



СОВЕТСКОЕ ФОТО

№ 9 • СЕНТЯБРЬ • 1968

70869